JAPANISCHE TÖPFERKUNST

VON

DR. OTTO PELKA



JAPANISCHE TÖPFERKUNST

VON

DR. OTTO PELKA

LEIPZIG
VERLAG VON SCHMIDT & GÜNTHER
1922

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

I.

Die geschichtliche Entstehung.

Im Anfang des 17. Jahrhunderts tritt die japanische Töpferkunst in die Zeit ihrer Blüte. Nach langen inneren Unruhen kam die Zeit des Friedens, und mit ihr erwachten die Künste zu einem neuen, vielfältigen Leben.

Um so verwunderlicher erscheint es, daß die japanische Kunst vor dem Ausgang der sechziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts in Europa so gut wie unbekannt war.

Erzeugnisse japanischer Töpferwerkstätten waren zwar schon im 17. Jahrhundert und im Anfang des folgenden vor allem durch die Holländer nach dem Westen gekommen, aber eine wirkliche Kenntnis der japanischen Keramik, insbesondere des Porzellans, halfen diese Einfuhrwaren nicht verbreiten, da sie einmal fast nur auf Bestellung der holländischen Einkäufer für den Geschmack

des europäischen Marktes angefertigt wurden, also Exportware im eigentlichen Sinne darstellten, und dann bei den hohen Preisen naturgemäß nur in den Kreisen Käufer finden konnten, deren finanzielle Lage ihnen den Erwerb solcher Luxusdinge gestattete, das waren in erster Linie die fürstlichen Liebhaber derartiger fremdländischen Erzeugnisse.

Andererseits arbeiteten die japanischen Manufakturen, soweit sie künstlerisch bedeutende Arbeiten herstellten, fast stets für den persönlichen Bedarf ihrer fürstlichen Stifter, so daß die wirklich wertvollen und die jeweilige Höhe des einheimischen Kunstschaffens repräsentierenden Stücke in den Schatzkammern verschwanden und dem Auge nur weniger Bevorzugter und auch denen nur bei seltenen Gelegenheiten zugänglich waren. Erst recht nicht waren sie den Fremden erreichbar und noch viel weniger verließen sie ihre Heimat, da sie als kostbare Erbstücke pietätvoll gehütet wurden.

Erst als 1867 der letzte der Tokugawa Shogune die Schätze, die seine Familie seit Generationen gesammelt hatte, auf die Pariser Weltausstellung schickte, angeblich, um Europa über die Qualitäten der Kunst seines Landes

aufzuklären, in Wirklichkeit, nur um sich durch den Verkauf dieser Kostbarkeiten Barmittel für politische Zwecke zu verschaffen, erst damals konnten europäische Sammler zum ersten Male die japanische Keramik in ihren schönsten und besten Schöpfungen studieren. Und nach dem Zusammenbruch des Feudalsystems, vier Jahre später, verkauften die Daimyos ihre Schätze nicht im Lande selbst, sondern aus begreiflichen Gründen wanderten diese Erbstücke ins Ausland.

Nun erst konnte man, wenn auch ganz allmählich und Schritt für Schritt einer Erforschung der japanischen Keramik, ihrer Geschichte und ihrer Entwicklung auf Grund authentischer Zeugnisse näherkommen und den Versuch beginnen, die Erzeugnisse der einzelnen Werkstätten, ihre Eigentümlichkeiten, ihre Technik, Dekoration usw. nach ihrer zeitlichen und örtlichen Entstehung voneinander zu sondern. Und noch jetzt sind längst nicht alle Rätsel gelöst, die ihre Geschichte aufgibt.

Die Pioniere der wissenschaftlichen Forschung waren, wie in so manchen anderen Fällen der Kunstgeschichte, die Sammler und Liebhaber. Seitdem durch die Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 auf die Kunst des Landes

der aufgehenden Sonne weitere Kreise in Europa aufmerksam wurden, waren es besonders französische Künstler, die den für westliche Augen ganz ungewohnten Kolorismus der farbigen Holzschnitte und Wandbilder, der Töpferwaren, Porzellane, Lack- und Metallarbeiten und den ganzen neuartigen Formenreiz einer ungekannten Kunst mit Begeisterung auf sich wirken ließen und im Verein mit geschickten Händlern und zunächst sehr unkritisch vorgehenden Sammlern den Ruhm der japanischen Kunst verbreiteten. Obgleich die japanische Kunst viel jünger ist als die chinesische und ihr, ohne Voreingenommenheit betrachtet, an Frische der Erfindung, Ursprünglichkeit der Form, Kraft der Farbe und überhaupt in geistiger Größe nachsteht, hat sie doch in Europa eine Wertschätzung erfahren, die es in neuerer Zeit fast vergessen ließ, daß sie die jüngere Tochter ihrer kontinentalen Mutter ist.

Und doch hat diese, teils snobistische und wiederum naive Begeisterung für die Kunst des fernen Inselvolkes das Gute gehabt, daß sie den Anstoß dazu gab, sich damit zu beschäftigen dem Wesen ihrer Erscheinung nahezukommen. Aber trotz aller, wenn auch noch so ernsthaften Versuche wird es wohl nur selten einem Europäer gelingen,

den ganzen geistigen Gehalt dieser Kunst so zu erfassen, wie es der Japaner kann.

Um die Erzeugnisse der Töpferkunst, von denen im folgenden die Rede sein soll, steht es etwas anders, weil wir dem Urstoff, aus dem auch der japanische Töpfer sein Werk bildet, und seiner Wesenheit ebenso nahe stehen wie er selbst.

„Die europäische Keramik bildet im Ton die Typen einer allgemeinen Gerätearchitektur und benutzt seine Oberfläche als Malgrund, um mit der Farbe nochmals ein neues Element heranzutragen. Auch Asien hat diese Form der Töpferei ausgebildet und in der Erfindung des Porzellans zur letzten Höhe entwickelt. Neben dieser gewerblichen Gebrauchskeramik erhält sich aber eine eigene Kunsttöpferei, die, ebenfalls in China entstanden, über Korea nach Japan gebracht wurde, um dort ihre letzte große Blüte zu erleben."

Mit diesen Worten Curt Glasers seien andere von ihm verbunden, in denen er restlos das Wesen des keramischen Gebildes umschreibt und die jeder Freund und Sammler, der nicht nur auf äußerliche Schönheits- oder gar Seltenheitswerte eingestellt ist, in sich aufnehmen muß, wenn er zu

einem vollen Verständnis gelangen will: „Die Form entsteht in der Hand, die Glasur wächst im Feuer, das den Scherben härtet und die Farben glühen macht. Die rohe Erde wird zum edelsten Gestein. Im Feuer vollendet die Natur selbst das Werk, das der Mensch ihr vorgebildet. Er führt die Elemente zusammen zu neuer Gestaltwerdung. Er bereitet den Weg und bereichert den Plan der Schöpfung um ein Gebilde, das so selbstverständlich ist wie ein Baum und ein Stein, das aber nicht wachsen konnte ohne seine Hilfe.“

Die Wertschätzung japanischer Töpfereien im eigenen Lande richtet sich nach Grundsätzen, die von denen europäischer Sammler erheblich abweichen. Ähnlich wie der Chinese die Erzeugnisse seines Landes ausschließlich nach dem Alter fast ohne Rücksicht auf ihren ästhetischen Wert beurteilt, verfährt der Japaner. Für ihn sind Alter eines Stückes oder ein berühmter Vorbesitzer die ausschlaggebenden Momente bei ihrer Bewertung. Daher erlebt man hier wie dort die Erscheinung, daß Arbeiten, die aus einem der erwähnten Gründe eine besondere Bedeutung haben,

in späteren Zeiten oft bis auf die Marke mit hingebender Sorgfalt kopiert werden, nicht um als Fälschungen im europäischen Sinne verwendet zu werden, sondern um als pietätheischende Nachbildungen dem Nachgeborenen die Erinnerung an eine Kostbarkeit der Vorfahren wachzuerhalten.

In der japanischen Keramik versagt die dem Europäer geläufige Art der Einteilung nach Steingut, Steinzeug, Porzellan völlig, nicht einmal eine strenge Trennung des Porzellans, das nach unseren technischen Begriffen mit anderen keramischen Erzeugnissen nicht verwechselbar ist, kann immer durchgeführt werden, da es Zwischenstufen gibt, die bald mehr, bald weniger Beziehungen zum sogenannten Steingut aufweisen. Maßgebend in der Geschichte der japanischen Töpferei sind daher nicht die einzelnen technischen Kategorien, sondern charakteristisch für die Entwicklung sind die provinziellen Unterschiede in der Herstellung, die sich wiederum bemerkbar machen in den Arbeiten einzelner berühmter Töpferfamilien, die generationenlang die örtliche Überlieferung festhielten. Wir

werden daher in den nachfolgenden Ausführungen eine Übersicht über diejenigen Werkstätten der einzelnen Provinzen zu geben versuchen, die sich am meisten aus der Fülle der sonstigen Produktion herausheben und die auch in Europa am meisten bekannt geworden sind. Die Unterscheidung zwischen Porzellan und übriger keramischer Ware lassen wir aus den angedeuteten Gründen fallen.

Eine kurze, ganz allgemein gehaltene Übersicht über die Entwicklung der japanischen Töpferei soll den Einzeldarstellungen vorangeschickt sein.

Die Anfänge der „Arts du Feu“ verlieren sich auch in Japan im Dunkel urzeitlicher Vergangenheit. Von einer Geschichte der japanischen Töpferei kann erst die Rede sein, als Kato Shirozaemon Kagemasa Ende der zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts von einer Reise nach China zurückkehrte, die er als Begleiter des Priesters Dogen 1223 angetreten hatte. Als wichtigstes Ergebnis, so darf man wohl annehmen, brachte er die Kenntnis der Glasur mit; denn was japanische Quellen von einer Erfindung der Glasur in der Werkstatt von Karatzu in der Provinz Hizen bereits zu Anfang des achten nachchristlichen Jahrhunderts erzählen, beruht sicher auf einem Mißverständnis irgendwelcher Überlieferungen, wenn es nicht aus dem Bestreben, eine autochthone japanische Kultur zu konstruieren, glatt erfunden ist. Immerhin bedeutete es für die Folge einen wichtigen Fortschritt, daß diese technische Vervollkommnung zu einer sich bald verallgemeinernden Kenntnis gebracht wurde, wenn es auch dem ersten Toshiro, wie er

unter Abkürzung seines ursprünglichen Namens bekannter ist, selbst nicht gelang, andere als braune, schwarzgefleckte Glasuren herzustellen, die dem Auge des Europäers zwar sympathisch erscheinen, deren Überschätzung von seiten der Japaner indessen nicht gerechtfertigt erscheint. Außer der Glasur brachte er von seiner Reise fernerhin die Kenntnis der geeigneten Tone mit, die ihn in den Stand setzte, als die von ihm aus China mitgeführten, verhältnismäßig natürlich nur geringfügigen Proben aufgebraucht waren, wenn auch nach langem Suchen in der Nähe von Seto einen brauchbaren Werkstoff zu entdecken, der als, wenn auch nicht vollwertiger Ersatz der chinesischen Reisemuster gelten konnte.

Tafel 1.

Gefäße für die Teezeremonie.

Mizusashi, braune Glasur mit schwarzem Überlauf. Art des Ninsei.

Chatsubo, kremefarbige feingekrackte Glasur mit Glyzinienranken in Grün, die Blütentrauben in Braun, stumpfem Rot und Gold.
Ninsei.

Chawan, gelbe feingekrackte Glasur. Davor Herbstgräser in Unterglasurblau und Mondscheibe hinter purpurnen Wolken.
Gombei.

Chaire, glänzend dunkelbraune Glasur mit grünlichen Flecken.
Satsuma.

Koro, gelbe gekrackte Glasur.
Raku.

Chawan, weiße Glasur mit Schilf und Uferschutzkörben in Unterglasurblau.
Shino.

(Nach: O. Kümmel, Das Kunstgewerbe in Japan.)








Die Gefäße, die damals unter ihm und seinen drei Nachfolgern entstanden, waren von geringem Umfange und dienten in der Hauptsache bei den Teefeiern als Zeremonialgeräte.

Bei dieser Gelegenheit sei in Kürze zum Verständnis der eben erwähnten Töpfereien, die in der japanischen Kunstkeramik eine viel wichtigere Rolle als beispielsweise das Porzellan gespielt haben, auf das Chanoyu, die Teezeremonie hingewiesen.

Und wer könnte vertrauenerweckendere Führung leisten als ein Japaner selbst, der auch die Anschauungen des Westens und das Bild Japans, seines geistigen, religiösen und philosophischen Lebens kennt, wie es sich im Auge des Europäers spiegelt?

Im folgenden seien die Ausführungen von Kakuzo Okakura wiedergegeben, die er an verschiedenen Stellen seines Teebuches macht: „Bei uns ist der Tee mehr geworden als eine Idealisierung der Form, ihn zu trinken. Er

ist Religion der Kunst des Lebens. Der Trank wurde allmählich zum Vorwand für einen Kult der Reinheit und Verfeinerung; er wurde eine heilige Handlung, bei der sich Wirt und Gast für den Augenblick zu höchster weltlicher Glückseligkeit vereinten. Der Teeraum bildete eine Oase in der öden Wüstenei des Daseins, wo müde Wanderer sich begegnen konnten, um sich an dem gemeinsamen Quell des Kunstgenusses zu erquicken. Das Zeremoniell stellt ein improvisiertes Drama dar, dessen Handlung sich um den Tee, die Blumen und die Bilder flocht. Kein Farbenklang durfte den Ton des Zimmers stören, kein Geräusch den Rhythmus der Dinge unterbrechen, keine Gebärde die Harmonie auflösen, kein Wort die Einheit der Umgebung zerstören. Alle Bewegungen sollten einfach und natürlich sein. Das waren die Ziele des Teezeremoniells." „Das ganze teeistische Ideal ist eine Folge der zennistischen Anschauungsweise, die auch in den kleinsten Begebenheiten des Lebens das Große sah."

Der Raum, in dem die Teegesellschaften abgehalten wurden, weicht im Innern so ganz von der profanen und sakralen klassischen Architektur des Landes ab; und es ist daher nicht verwunderlich, wenn seine verborgene

Schönheit dem Außenstehenden erst recht verborgen bleibt:

„Der Teeraum will nichts anderes sein als ein Häuschen, eine Strohhütte. Stätte der Phantasie ist der Teeraum, insofern er gebaut ist als vorübergehende Herberge dichterischen Gefühls. Stätte des Leerseins ist er, insofern er bar ist jeden Schmuckes, mit Ausnahme des Wenigen, das dort Platz haben muß, um das ästhetische Bedürfnis des Augenblicks zu befriedigen, und Stätte mangelnder Symmetrie ist er, insofern er bestimmt ist zur Verehrung des Unvollendeten, wobei vorsätzlich einiges unfertig bleibt, um im Spiel der Phantasie vervollkommnet zu werden." „Der erste für sich stehende Teeraum war eine Schöpfung Senno Soyekis, den man gemeinhin Rikyu nennt, des größten aller Teemeister, der im 16. Jahrhundert unter dem Patronat Taiko Hideyoshis Grund zu den Formen der Teezeremonie legte und sie zugleich zu hoher Vollendung brachte. Der frühere Teeraum war nur ein Teil des gewöhnlichen Empfangszimmers, von ihm geschieden durch Wandschirme, eine Teetrinkstätte." „Der alleinstehende Teeraum besteht aus dem eigentlichen Teeraum, der nicht mehr als fünf Personen Platz geben soll; ferner dem Vor-

raum, wo das Teegerät gespült und angerichtet wird, einer Vorhalle, wo die Gäste warten, bis sie den Ruf zum Eintritt in den Teeraum empfangen, und dem Roji, einem Gartenpfad, der die Vorhalle mit dem Teeraum verbindet. Der Teeraum ist äußerlich unscheinbar. Er ist kleiner als das kleinste japanische Haus.“ „Die Einfachheit und der Purismus des Teeraums waren eine Folge der Nachbildung von Zen-Klöstern.“ „Alle unsere großen Teemeister waren Jünger des Zennismus. So spiegelte denn auch der Raum wie das übrige Zubehör des Teezeremoniells manche zennistische Doktrin wider.“ Schon die Größe des orthodoxen Teeraums, viereinhalb Matten, das sind zehn Fuß im Quadrat, ist bestimmt in einer Stelle einer buddhistischen Lehrschrift. „Der Roji wiederum, der Gartenpfad, steht für das erste Stadium der Meditation: ist der Übergang zur inneren Erleuchtung. Der Roji sollte den Zusammenhang mit der Außenwelt brechen und ein von ihr freies Gefühl hervorrufen, das empfänglich macht für den vollen Genuß ästhetischen Empfindens im Teeraum selbst.“ „Also bereit wird der Gast sich schweigend dem Heiligtume nahen und wird, wenn er ein Samurai ist, sein Schwert auf dem Sims unter dem Dach

lassen. Dann wird er, sich tief beugend, durch die enge, kaum drei Fuß hohe Tür in den Raum schlüpfen. Diese Prozedur blieb keinem Gaste erspart, dem hohen nicht und nicht dem niederen; ihr Sinn war Zucht zur Demut. Die Frage des Vortritts löst gemeinsamer Beschluß beim Warten im Vorraum. Dann treten die Gäste einer nach dem anderen lautlos ein und setzen sich erst, nachdem sie dem Bilde oder den Blumen in dem Tokonoma (der Zimmernische) ihre Reverenz erwiesen haben. Der Gastgeber kommt erst, wenn alle Gäste sitzen und Stille herrscht, die nur das Tönen des kochenden Wassers im Eisenkessel unterbricht.“ „Selbst bei Tage ist das Licht im Raum gedämpft, denn die niederen Giebel des schiefen Daches lassen nur wenig Sonnenstrahlen ein. Alles ist ruhig in der Farbe; auch die Gäste wählen sorgfältig Kleider von unauffälligen Farben.“ „Reihum wird der Tee gereicht, und reihum leert ein jeder schweigend seine Schale, der Gastgeber zuletzt. Der hergebrachten Sitte folgend, ersucht der Ehrengast alsdann um die Erlaubnis, die Teegeräte zu besichtigen.“

Von den 24 Geräten, die bei einer Teefeier gebraucht wurden, seien nur die hauptsächlichsten genannt, soweit sie das Werk des Töpfers sind. Und man kann, ohne über-

schwenglich zu werden, wie das beim Anblick von Teegefäßen selbst von sonst sehr nüchternen Kennern öfter geschah, nicht umhin, zu gestehen, daß in diesen Behältern die künstlerische Persönlichkeit des japanischen Töpfers ihre höchsten Vollkommenheiten erreicht hat.

Das wesentlichste Stück ist das Chawan, die flache henkellose Schale, aus der der Tee von den Teilnehmern der Reihe nach getrunken wird. Das heiße Wasser wird im Metallkessel zubereitet und mit dem im Mizusashi enthaltenen temperiert. Der Tee wird dem Chaire, einer kleinen mit Elfenbeindeckel geschlossenen urnenartigen Büchse entnommen. Auf der Stufe des Tokonoma fehlt nie die mit einem Zweige oder einer einzelnen Blume geschmückte Blumenvase, das Hanaike und das Räuchergefäß Koro, in dem das im Kogo aufbewahrte Räucherwerk verbrannt wird. Das Gebäck, das man vor dem Einnehmen des Tees reicht, wird dem Kuchenkasten, dem Kwashiki, entnommen.

Es sind hier nur solche Geräte namhaft gemacht worden, bei denen die Arbeit des Töpfers eine Rolle spielt. Das Kogo ist wohl stets eine Lackarbeit und das Chagama, der Wasserkessel naturgemäß aus Metall.

In der Herstellung der für die seit dem 15. Jahrhundert sich außerordentlich verbreitenden Teezeremonien benötigten Gefäße waren die unzähligen, großen bis zu den kleinsten Töpferwerkstätten tätig und haben eine Unmenge von solchen mehr oder weniger künstlerisch empfundenen Behältern hervorgebracht. Daneben wurden selbstverständlich für den eher größeren als geringeren Haus- und Küchenbedarf rein handwerklich zu bewertende Waren hergestellt, die zwar in Form und Dekor den dem Japaner angeborene Geschmack, seine Vorliebe, auch von dem gewöhnlichsten Gebrauchsgerät gefällige Formen zu verlangen, beweisen, aber doch eben nur Massenerzeugnisse sind, hinter denen, genau wie bei uns, die Persönlichkeit des Erzeugers verschwindet. Im 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts steigerte sich dann um ein weiteres die Produktion infolge des Ausfuhrhandels, der in den Händen der Portugiesen, hauptsächlich aber der Holländer ruhte und ungeheure Mengen von Porzellanen und porzellanähnlichen Töpferwaren nach Europa brachte. Im Anfang der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts sollen in Holland annähernd fünfundvierzigtausend Porzellane eingetroffen und gleichzeitig etwa siebzehntausend weitere Stücke von

Batavia abgegangen sein. Zahlen, die sich sicher noch vergrößert haben, wenn man das sich immer mehr steigernde Bedürfnis des ausgehenden Barocks nach prunkvollem Repräsentieren in Betracht zieht.

Für den Japaner bedeutet das Porzellan nicht das Vollkommenste der keramischen Erzeugnisse; denn, soweit er künstlerisch empfindet, steht ihm die Persönlichkeit eines Töpfers, von dessen Arbeiten jede einzelne ein Wesen mit ihm allein gehörenden Charaktereigentümlichkeiten ist, das sich unmöglich wiederholt und wiederholen läßt, unendlich höher als ein Erzeugnis, das, mag es technisch nach Masse, Glasur und Dekor noch so hoch stehen, niemals, eben weil es ein wesenloses Massenprodukt, das sich jederzeit vervielfältigen läßt, ist, persönlich zu wirken imstande ist, obgleich auch da natürlich Ausnahmen vorhanden sind, sobald die fürstlichen Gründer und Besitzer der Manufakturen von einzelnen ihrer geschätzten Hofkünstler für ihren Bedarf und den kaiserlichen Hof ausschließlich arbeiten ließen.

Genau so wie das Steinzeug und die Irdenware koreanischen und letzten Endes chinesischen Ursprungs sind, steht es um das Porzellan. Auch dieses entspringt im

Tafel II.

Shoki mit einem Oni (Dämon) unter seinen Füßen.
Inschrift unter der Glasur auf der Rückseite: „Gemacht von Shimbei im Alter von 65 Jahren. Seto.“

Seto
19. Jahrhundert.



Grunde nicht einheimischer Erfindungsgabe. Es wurde zuerst in Japan durch Gorodayu Shozui bekannt, als er 1513 aus China zurückkehrte, eingeweiht in die Geheimnisse der Porzellanbereitung und versehen mit dort verwandten Rohstoffen. Es haben sich eine ziemliche Anzahl Stücke von ihm erhalten. Es ist aber fraglich, ob wirklich alle unter seinem Namen gehenden Arbeiten in der Tat von ihm herrühren, und ob andererseits nicht die Mehrzahl von ihnen bereits in China hergestellt wurde. Unter allen Umständen ist es schwer denkbar, daß ihn die beschränkte Menge seiner mitgebrachten Rohmaterialien in den Stand gesetzt haben sollte, eine immerhin dem Umfange nach nicht unbeträchtliche Produktion auszuüben. Jedenfalls steht so viel fest, daß, als die chinesische Porzellanerde zu Ende war, auch die Herstellung zum Stillstand gelangte, bis gegen Ende des 16. oder in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ein Koreaner, namens Risampei, bei Izumiyama in der Provinz Hizen so ergiebige Tonlager entdeckte, daß sie der Anlaß und Grund für die Entwicklung einer der bedeutendsten nationalen Industrien wurden.

In der Folgezeit wurde eine große Anzahl von Öfen in den verschiedensten Gegenden von Hizen gegründet, die

auch seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die holländische Ausfuhr bestritten, jedoch waren diese Gefäße, in der Hauptsache Vasen und Kübel, auf europäischen Geschmack, d. h. auf eine sich durch stückzahlmäßige Überlegenheit ausdrückende dekorative Wirkung zugeschnitten und entsprachen nicht dem eingeborenen japanischen Geschmack, der eine derartige Häufung raumschmückender Gegenstände, wie es in Europa üblich war und ist, nicht kennt.

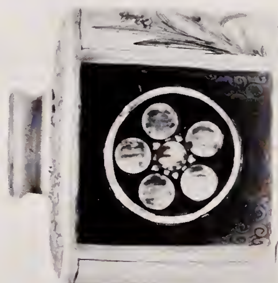
Sehr unterrichtend und das europäische und ostasiatische Geschmacksideal in diesem Punkte in seinen Gegensätzlichkeiten kennzeichnend, sind die darauf abzielenden Ausführungen, die Kakuzo Okakura in seinem schon einmal herbeigezogenen, ganz einzigartigen Teebuche macht, und die wir uns nicht versagen können, an dieser Stelle einzufügen: ,,In den Häusern des Westens stehen wir oft dem gegenüber, was uns als nutzlose Wiederholung erscheint. Es fällt uns schwer, uns mit einem Manne zu unterhalten, dessen lebensgroßes Bild uns über seinem Rücken von der Wand her anstarrt. Wir fragen uns, wer nun wirklich da ist, der auf dem Bilde oder der, welcher spricht, und wir haben das seltsame Gefühl, daß einer von

Tafel III.

Teekanne, Teebehälter und Sakeflasche; die zweite mit dem Wappen der Fürsten Maeda von Kaga.

Exportware.
19. Jahrhundert.





beiden gefälscht sein muß. Wie oft mußten wir uns an die festliche Tafel setzen und mit innerem Entsetzen für unsere Verdauung die Darstellung einer Speisenfülle an den Eßzimmerwänden betrachten. Wozu diese gemalten Opfer von Jagd und Sport, diese kunstvollen Darstellungen von Fischen und Früchten? Wozu diese Ausstellung von Familiensilber, die uns an die erinnert, die gegessen haben und nun tot sind?"

Die köstlichsten Porzellane wurden, wie gesagt, für die Daimyos, die Fürsten der einzelnen Provinzen und die reichen Kenner hergestellt und blieben im Lande, und Europa erfuhr erst 1867 davon und war erstaunt über die bis dahin nicht einmal vom Hörensagen gekannten Schätze.

Auffallend mag erscheinen, daß so viele berühmte Stücke, die von berühmten Meistern gemacht wurden, keine Signaturen tragen. Das erklärt sich aber zwanglos, da diejenigen Künstler, die für einen bestimmten Fürsten und nur für ihn arbeiteten, ihrem Auftraggeber hinreichend bekannt waren, so daß eine Markung unterbleiben konnte.

So ist z. B. von den Fayencen, die für die Fürsten von Satsuma gemacht wurden, kaum ein einziges Stück signiert, und wo doch eine Künstlerbezeichnung vor-

handen ist, kann man mit Sicherheit annehmen, daß die Arbeit jüngeren Datums ist.

Etwas anders steht es um die Manufakturen von Hizen und in Kyoto. Sie lebten zwar auch unter fürstlichem Schutz, aber es sind erheblich mehr Namen erhalten. Während in Hizen eine ganze Anzahl für die Holländer arbeiteten, stellten Kakiemon und Kizaemon Porzellane von geringem Umfang für den Geschmack inländischer Kenner her. Die bedeutendsten Werkstätten in der Provinz Hizen befanden sich in Okochi, die ausschließlich für die Fürsten Nabeshima von Hizen tätig waren. Noch berühmter ist das Porzellan von der Insel Hirado aus Mikochiyama, dessen Öfen im 18. Jahrhundert eine ausgezeichnete Ware liefern, neben der nur noch die Fabrikation von Kutani in der Provinz Kaga erwähnenswert scheint.

Die weitere Produktion japanischer Porzellanwerkstätten verfeinert sich, technisch genommen, in Form und Farbe noch bis etwa in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seitdem aber in den siebziger Jahren sich die europäische Nachfrage steigert, läßt die originale Gestaltungsweise überraschend nach, und die Töpfer ar-

beiten wie ihre Vorfahren zwei Jahrhunderte früher nur noch für den Handelsexport. Erst in neuerer Zeit, zu Anfang dieses Jahrhunderts, tritt, allerdings nur teilweise, ein künstlerischer Umschwung ein.

II.

Die örtliche Herstellung.

Die Provinzen.

OWARI.

In der Provinz Owari sollen nach japanischen, geschichtlich nicht unbedingt glaubwürdigen Quellen bereits im 9. Jahrhundert im Distrikt Yamada drei Töpfer unter Aufsicht eines Beamten des kaiserlichen Hofes gearbeitet haben. Von ihnen ist nichts weiter sicher als die zweifelhafte literarische Überlieferung. In das Licht der Geschichte tritt Owaris Töpferei erst, als Kato Shirozaemon Kagemasa, bekannter unter seinem abgekürzten Namen Toshiro, von seiner Reise, die er als Begleiter des Priesters Dogen 1223 nach China unternommen hatte, in sein Heimatdorf Seto, in dem seit langem das Töpferhandwerk betrieben wurde, 1227 zurückkehrte. Bereits vor seiner chinesischen Reise hatte er die Gefäßtöpferei betrieben;

aber diese früheren Erzeugnisse waren von sehr primitiver Form und Technik. Das Brennen soll er in der Weise bewerkstelligt haben, daß er seine Töpfe mit der Öffnung nach unten stellte, so daß nach dem Garbrand der Rand glasurfrei blieb. Während seines chinesischen Aufenthalts hatte er sich durch praktische Tätigkeit in verschiedenen Orten mit den dort geübten fortgeschrittenen Techniken vertraut gemacht und auch Erfahrungen in der Verwendbarkeit der verschiedensten Rohmaterialien gesammelt. Als Handwerksmeister war er ausgezogen und als Künstler, dessen Ruhm noch heute lebt, kam er wieder. Die ersten Arbeiten, es waren ausschließlich Geräte für das Chanoyu, sind die kostbarsten und wohl kaum jemals in die Hände von Europäern gelangt. Sie sind aus dem mitgebrachten chinesischen Ton hergestellt und mit chinesischer Glasur überzogen. Es sind Gefäße von kleinem Umfange aus fein geschlämmter dichter Masse mit einer braunen schwarzgefleckten Glasur. Sie werden als Toshiro Karamono (Kara = chinesisch; mono = Ding, Sache) bezeichnet.

Die zweite Art der Toshiroarbeiten ist aus einem gröberen japanischen Tone hergestellt, auch die Glasur, die ebenfalls aus einheimischen Bestandteilen sich zusam-

mensetzt, erreicht nicht die Feinheit der ersten Werke: die Farbe des Tones ist grau, oft gelblich oder rötlich, die untere Glasur rotbraun, die obere schwarzfleckig. Es ist dies das eigentliche Ko-Seto (Ko = alt).

Zehn Jahre nach seiner Rückkehr nahm Toshiro den Namen Shunkei an; die Arbeiten dieser dritten Periode, die unter dem Namen Shunkeiyaki (yaki = Töpferei) gehen, sind aus Setoton; über die dunkle untere Glasur sind meistens hellere Flecke verstreut. Spätere Arbeiten sind die Asahishunkey, in der Form nicht so elegant wie die früheren und mit metallisch glänzenden Glasuren. Ihren Namen führen sie von dem Herkunftsorte des zu ihnen gebrauchten Tones, der aus Asahi in der Provinz Mino stammt.

Toshiro II., der Sohn des ersten, soll das Ki-Seto (ki = gelb) gefunden haben. Das Charakteristikum dieser Ware ist eine dünne, durchscheinende gelbe Glasur mit blaugrünen Flecken; ihre weitere Entwicklung und Neubelebung verbindet sich mit dem Namen eines Arztes Hakuande im Ausgang des 16. Jahrhunderts.

Die Teegefäße des dritten Toshiro werden Kinkwazan genannt, eine Bezeichnung, deren Erklärung nicht eindeutig ist: die einen halten es für den Namen einer Ört-

Tafel IV.

Schale mit blühendem Pflaumenbaum: der Stamm in Unterglasurblau, die Blüten in Aufglasurfarben.

Hizen (Imari-Ware).
Neuzeitlich.



lichkeit in der Provinz Mino, die den dazu verwandten Ton hergab, nach anderen soll dadurch der goldige Schimmer der Glasuren erklärt werden (Kin = Gold, kwa = Blume, zan = Berg).

Tozaburo, des vierten aus der Toshiro-Familie, Arbeiten heißen nach dem giebelförmigen Verlauf der geflossenen Glasuren Hafu.

Die Berühmtheit der Toshiro-Arbeiten war so überragend, daß während der nächsten beiden Jahrhunderte offenbar neben ihnen andere nicht aufkommen konnten. Erst das Ende des 15. Jahrhunderts bringt Neuerungen, als der Teemeister Shino Soshin (gest. 1522) einem Seto-Töpfer neuartige Teegefäße in Auftrag gibt, deren stark vergröberte Formen in Verbindung mit der opaken, dick aufgetragenen weißen, teilweise purpurgewölkten Glasur mit flüchtigen Skizzen in Kobalt und Eisenoxyd doch sehr stark begehrt gewesen sein müssen; denn ihr Stil hat sich bis in das 18. Jahrhundert erhalten (Shino-yaki).

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts gewinnt ein anderer Teemeister, Furuta Shigeyoshi Oribe No Kami, gewöhnlich Oribe genannt, auf die Herstellung von Teegefäßen einen Einfluß, dessen Wirkung die Herstellung

eines ganz neuen eleganten Typus war, der im scharfen Gegensatz zu den Arbeiten der älteren Zeit steht. Die Glasur ist dick aufgetragen und weich, von grüner, blauer, selten roter Farbe mit leichten Skizzen von Pflaumenblüten oder auch Vögeln in Braun.

Die für Shino und Oribe arbeitenden Töpfer sind wahrscheinlich auch die ersten gewesen, die ihre Arbeiten mit Marken versehen haben, während man die Arbeiten der Familie Toshiro nur oder höchstens an dem verschiedenartigen Itokiri (Ito = Faden, kiri = schneiden) erkennen kann, d. h. an der Spur, die der Faden, mit dem das Gefäß von der Drehscheibe abgehoben wird, auf der Bodenfläche hinterläßt.

Im 17. Jahrhundert sind die Arbeiten eines 1659 von Korea eingewanderten Chinesen Chin Gempin erwähnenswert. Er verwendete einen grauen Ton und bemalte die Gefäße rot und schwarz unter der Glasur.

Im allgemeinen hört man wenig von fürstlichen Auftraggebern in Owari. 1624 soll der Shogun Tokugawa Mitsutomo in der Nähe des Nagoyapalastes in Ofuke einen Ofen haben errichten lassen, in dem Teegefäße hergestellt wurden, die dem Ko-Seto-Waren nachgebildet waren.

Bis in das 19. Jahrhundert hinein dauert die künstlerische Nachwirkung der älteren Seto-Meister an. Was an neuen Formen hinzukam, hat indessen nichts mehr mit der Vergangenheit gemein. Es ist zum Teil, wie die fayenceähnlichen Arbeiten von Hoki Toyosuke, Gebrauchsgeschirr, zum Teil werden figürliche Plastiken hergestellt, die wegen ihrer humorvollen Auffassung Anklang finden. Künstlerische Bedeutung haben die Werkstätten, soweit sie nicht die alten Stile kopieren, nicht mehr.

Im Gegensatz zu anderen Gebieten hat sich die Produktion von Owari bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ausschließlich mit der Herstellung von Irdenwaren oder Steinzeugen befaßt. Der erste, der die Porzellanherstellung in Owari aufnahm, war Tamikichi, der 1870 von Hizen zurückkehrte, wo er sich einige Jahre aufgehalten hatte. Er kann als der Gründer der Porzellanfabrikation von Seto angesehen werden, die im späteren 19. Jahrhundert unter Verwendung chinesischer Glasuren einen großen Umfang annahm und hauptsächlich blau-weiße Waren für die Ausfuhr herstellte. Auch die späteren Porzellane haben eine künstlerische Bedeutung nicht erreicht.

HIZEN.

Bereits im 7. Jahrhundert sollen in Karatsu Töpferwaren hergestellt worden sein, und wenn diese japanischen Angaben auch übertrieben sind und eine keramische Industrie wohl kaum vor dem 11. Jahrhundert dort bestanden hat, so erklären diese Nachrichten doch die Tatsache, daß von dieser Provinz bestimmende Einflüsse auf die gesamte japanische Töpferei ausgegangen sind. Allerdings ergibt sich aus der Geschichte auch die andere Tatsache mit Sicherheit, daß die japanische keramische Kunst, von der Gebrauchsware abgesehen, nicht auf eigenen Füßen groß geworden ist, sondern wesentliche Züge landfremdem Zustrom verdankt. Schon im 15. Jahrhundert waren koreanische Töpfer in Karatsu tätig, die 1589 eine weitere Vermehrung durch die von den japanischen Heerführern nach Abschluß des erfolglosen Zuges nach Korea mitgeführten erfuhren. Die Bezeichnungen dieser Waren, es sind meist Chawan, nicht so häufig Chaire, weisen

unzweideutig auf die Herkunft ihrer Verfertiger hin: Okugorai (Altkorea), Chosenkaratsu (Chosen=Korea). Für die letzteren wurden aus Korea eingeführte Tone und Glasuren verwandt, die ersteren erinnern in der Form an gewisse koreanische Arbeiten. Auch jüngere Erzeugnisse, wie die Setokaratsu mit ihrer kremefarbigen, gelblich-weißen Glasur und teilweise schwarzen Bemalung sind koreanischen Ursprungs.

Im Vergleich zu Owari hat Hizen eine gegenläufige geschichtliche Entwicklung erlebt. Dort hielt man, wohl unter dem Einflusse der überragenden Bedeutung der Mitglieder der Toshiro-Familie und berühmter Teemeister mit Zähigkeit an der Herstellung von Teegefäßen jahrhundertelang fest, während man in Hizen schon im Anfang des 16. Jahrhunderts sich auf die Porzellanfabrikation einstellte.

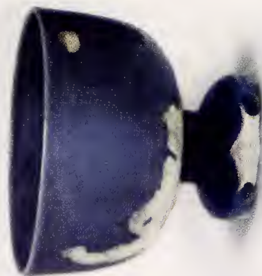
Arita wurde der Entstehungsort und Ausgangspunkt der gesamten japanischen Porzellanherstellung. Dort ließ sich 1513 Gorodayu Shozui nieder, nachdem er durch eine Reise nach China die ihm gestellte Aufgabe, die Geheimnisse der damals in Japan noch völlig unbekannten Porzellanbereitung in Erfahrung zu bringen, erfolgreich

durchgeführt hatte. Es wurde bereits oben bemerkt, daß es zweifelhaft ist, ob die von ihm erhaltenen, in blauer Unterglasurfarbe bemalten Gefäße in Japan oder noch in China angefertigt wurden. Bestimmtheit ist darüber nicht zu erlangen, da Ton wie Glasur chinesischen Ursprungs sind, es aber andererseits bekannt ist, daß er Rohstoffe von seiner Erkundungsreise — heute würde man diese Art von Tätigkeit mit Industriespionage bezeichnen — mit nach Japan gebracht hat. Offenbar ist aber eine Herstellung aus Mangel an Werkstoffen in größerem Umfange damals noch nicht geglückt; denn man hört erst etwa ein Jahrhundert später davon, daß einheimische Tonlager gefunden werden, die so ergiebig sind, daß ein lohnender Fabrikationsbetrieb aufgenommen werden kann. Im Jahre 1605 entdeckte einer von den nach der koreanischen Expedition des Jahres 1598 in oder bei Arita angesiedelten Koreanern, Risampei, in der Nähe von Izumi jene Lager, die die Eröffnung von Porzellanwerkstätten auf industrieller Grundlage ermöglichten. Wie schnell die Produktion sich ausdehnte, ersieht man daraus, daß 1637 die Zahl der Töpferfamilien auf 155 beschränkt werden mußte, von denen jede nur eine Drehscheibe besitzen durfte, um dem

Tafel V.

Drei Schalen aus Porzellan mit farbigen Auf- und Unterglasuren.
Links: Bezeichnet „Otokoyama“ (Provinz Kii).
Mitte: Kii-Ware.
Rechts: Bezeichnet „Sanrakuyen“, der Name des Töpfers. Kii-Ware.

Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.





bei unbegrenzter Fabrikationsfreiheit trotz recht erheblicher Waldbestände drohenden Zusammenbruch der Brennstoffbelieferung der Öfen einen Einhalt zu tun.

Eine Erklärung für diesen plötzlich auftretenden Hochbetrieb in der Herstellung, der einen inneren Grund nicht hat — denn der Japaner schätzt das Porzellan bei weitem nicht so hoch wie der Chinese —, gibt der bereits damals offenbar hochentwickelte Geschäftssinn des Inselvolkes, der sich, wie wir es auch noch heute auf dem gleichen Gebiete während des Weltkrieges erlebt haben, glänzend auf die Ausnutzung der Konjunktur versteht und, wie in der Gegenwart die deutsche, so damals die in ihrer Leistungsfähigkeit behinderte chinesische Konkurrenz durch ein vermehrtes und vermutlich auch billigeres Angebot zu beseitigen beabsichtigte, indem gleichzeitig ein durchaus dem neuzeitlichen Geschäftsgeiste mancher Industrien entsprechendes bereitwilliges Entgegenkommen gegen den Geschmack der Abnehmer unter Verleugnung aller eigenen künstlerischen Grundsätze sich bemerkbar machte.

Die damalige Hochkonjunktur hatte ihren Anfang genommen, als die Portugiesen 1542 den Handel mit Japan eröffneten, denen im Anfang des 17. Jahrhunderts die Hol-

länder mit mehr Glück und größerer Ausdauer den Rang abliefen. Über den für damalige Verhältnisse riesigen Umfang der Ausfuhr nach Europa wurde bereits im Vorangehenden berichtet. Dem Höhepunkt der Herstellung näherte man sich aber erst, nachdem Toshima Tokuzaemon in Nagasaki von Chinesen die Dekoration in Schmelzfarben auf der Glasur gelernt hatte. Die Ware, die seit 1647 hergestellt wurde, zeigt Größenmaße, die für japanische Verhältnisse schlechterdings nicht verwendbar waren. Es sind große Deckelkrüge und deckellose bauchige Vasen, meistens in Sätzen zu fünf Stücken und große Schalen und Teller.

Die Farben sind außer einem blassen Unterglasurblau zuerst Grün und Rot und bald auch Schwarz, Gelb und Korallenrot.

Die Dekoration bewegt sich im sogenannten Nishiki-Stil (nishiki = Seidenbrokat). Es werden reiche Blumenmalereien mit allerlei Vögeln verwendet, und zwar in größerem Umfange weniger auf den für das Inland wie auf den für die Ausfuhr bestimmten Waren.

Als Marken werden unbedenklich die chinesischen, den japanischen Nengo entsprechenden Nienhao benutzt.

Aber auch Tokuzaemon scheint mit der Schmelzmalerei noch nicht ganz zurechtgekommen zu sein; denn der japanischen Überlieferung gilt erst Sakaida Kakiemon, dessen Mitarbeit sich der erstgenannte versicherte, als der erste, der die Technik der Schmelzmalerei wirklich beherrschte.

Ernst Zimmermann hat sich mit diesen Porzellanen eingehend beschäftigt und ist bei seinen Untersuchungen, denen wir folgen, zu Ergebnissen gekommen, die zum ersten Male uns eine abschließende geschichtliche Einordnung ermöglichen.

In den Grundformen halten sich diese Gefäße alle an die von der chinesischen Porzellankunst geschaffenen Typen, nur sind sie, wie es stets in Japan der chinesischen kraftvoll empfindenden Kunst gegenüber geschieht, verzierlicht, als ob sie in Treibhausluft gewachsen wären. Auffallend ist daneben eine Vorliebe für scharfkantige Formen, die Zimmermann wohl mit Recht auf einen Einfluß der Lackarbeiten zurückführt.

Als Farben werden verwandt ein Eisenrot, das stets ohne Zusatz von Schmelz aufgebrannt wird, ein Aufglasurblau, dessen Leuchtkraft die Verwendung von Kobalt

unter der Glasur überflüssig macht, und das kaum jemals auf einem Stücke fehlt, ferner ein bald grüner, bald grauer erscheinendes Blaugrün, an dessen Stelle manchmal ein kräftiges Blattgrün tritt, ein unreines blasses Gelb und ein dunkles Violett.

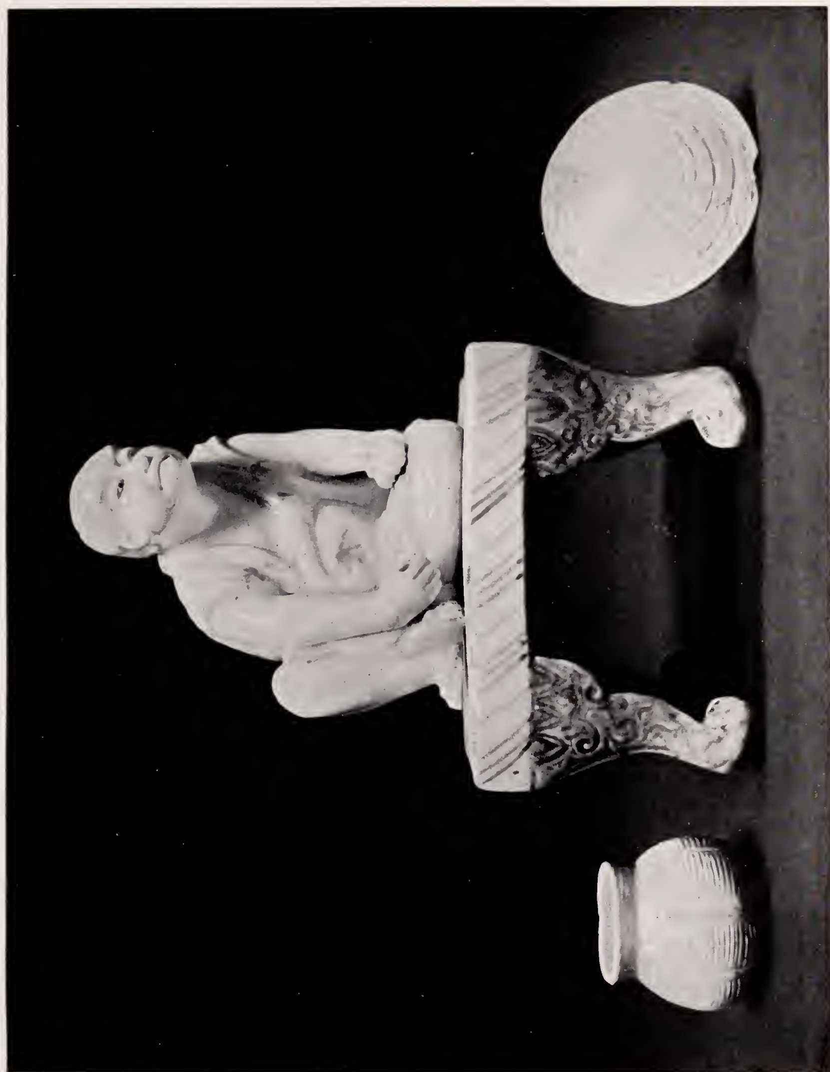
Die Arten der Ziermotive sind spezifisch japanisch. Man dekoriert entweder nach dem chinesischen Prinzip möglichster Flächenfüllung oder nach dem japanischen Grundsatz der asymmetrischen Flächenbelebung durch Vereinzelung der Zierglieder. Mit Vorliebe werden Pflanzenmotive verwendet, Tier- und Menschendarstellungen sowie figurenreiche Szenen sind selten.

Wenn Zimmermann festgestellt hat, daß die Verwendung der Farben und Ornamentik bei diesen Porzellanen in keiner Weise mit derselben Feinfühligkeit erfolgt ist, wie bei den Chinesen fast immer und auf die Unbescheidenheit hinweist, mit der sich bei manchen Stücken das lebhafte Schmelzfarbenblau vordrängt, so hängt dieser Mangel eben damit zusammen, daß die weitaus überwiegende Mehrzahl der Stücke nicht für inländische Bedürfnisse, sondern für den europäischen Markt gemacht wurde, der eine solche Ausführung offenbar verlangte.

Tafel VI.

Männliche Figur mit Hut und Gefäß auf Untersatz.

Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.



Außer dieser Kakiemon-Werkstatt gab es in Arita noch eine größere Anzahl anderer, deren Erzeugnisse bis jetzt noch nicht einwandfrei nach ihrer Besonderheit festgelegt werden konnten, die aber mit jenen den Hauptbestandteil der europäischen Einfuhr ausmachten und insgesamt unter der Bezeichnung Imari-yaki die Heimat verließen.

Ausschließlich für den privaten Bedarf der Fürsten von Hizen aus der Familie Nabeshima arbeitete der ursprünglich in unmittelbarer Nähe von Arita, in Inayagawa bestehende Ofen, der 1716 nach Okochi etwa zwölf Kilometer nördlich von Arita verlegt wurde. Die Masse und Glasur dieser Stücke ist von ausgesuchter Feinheit und Reinheit. Es werden in der Hauptsache Unterglasurblau, daneben auch Schmelzfarben verwendet. Der Dekor, es sind nur selten solche Arbeiten auf den europäischen Markt gekommen, bewegt sich in durchaus japanischem Geschmack. Geometrische und Pflanzenmotive, die Wappen des fürstlichen Hauses und der Tokugawa-Familie sind die alleinigen Verzierungen.

Das beste Porzellan aber, das selbst die Nabeshimaware noch übertrifft, stammt von Mikochiyama auf der der Provinz Hizen unmittelbar benachbarten Insel Hirado.

Die dortigen Öfen verdankten ebenfalls Koreanern ihre Entstehung und stellten seit ihrer Gründung im Jahre 1569 bis in das 17. Jahrhundert zunächst Irdenwaren her. Im Jahre 1712 ging man zur Porzellanfabrikation über, nachdem man auf den Amakusa- und den Goto-Inseln Tone gefunden hatte, die, mit den im Lande gefundenen gemischt, sich als brauchbar erwiesen.

Da Hirado infolge der erdrückenden Konkurrenz von Hizen keine Aussicht hatte, ebensolche gewinnbringenden Geschäfte nach dem Ausland zu machen, legte man sich auf persönliche Veranlassung des Fürsten Matsura seit 1750 darauf, Qualitätswaren zu erzeugen mit dem Erfolge, daß auch heute noch die aus jener Zeit stammenden Porzellane von japanischen Kennern als das Wertvollste der japanischen Porzellankunst angesehen werden. Am berühmtesten und gesuchtesten sind kleine runde Gefäße für Räucherwerk, die mit spielenden Kindern verziert sind. Ihr Wert steigert sich mit der wachsenden Anzahl der Kinder. Stücke mit drei Kindern sind nicht so wertvoll wie solche mit fünf und sieben.

YAMASHIRO.

In dieser Provinz ist der Mittelpunkt der keramischen Produktion die Hauptstadt Kyoto. Schon seit dem 5. Jahrhundert soll dort die Töpferei betrieben worden sein. Allein in den kriegerischen Zeiten des Mittelalters gab es mehr und lohnendere Arbeit für die Schwertfeger und Plattner in Kamakura, der Residenz der Shogune, als für friedliche Künste am benachbarten kaiserlichen Hofe. Erst nach dem das Land nach Beseitigung der Ashikaga-Shogune und Niederzwingung der Daimyos zur Ruhe gekommen war, beginnt mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch ein Aufschwung der Töpferkunst. Zuerst versuchten eine ganze Reihe von Setomeistern eine Wiederbelebung der alten Überlieferung. Von größerer Bedeutung aber wurde der Koreaner Ameya, der um die Mitte des Jahrhunderts einwanderte, und seine Frau, die nach dem Tode ihres Mannes Ama, d. h. Laienschwester wurde (daher die Bezeichnung Amayaki). Von beider Arbeiten

sind authentische Beispiele nicht bekannt; doch dürften sie im Stile ihrer heimatlichen Töpfereien gehalten gewesen sein. Den Ruhm der in der dreizehnten Generation noch lebenden Familie begründete aber erst der Sohn der beiden, Chioyu, dessen späterer Name Chojiro bekannter ist. Für seine Arbeiten wurde ihm von Hideyoshi (gest. 1598) ein goldenes Siegel mit der Inschrift Raku (= Glück) verliehen, eine Auszeichnung, die später als Familienname angenommen wurde.

Die Rakuware — es sind in der Hauptsache Chawan — ist eine Irdenware. Die Gefäße wurden ohne Zuhilfenahme der Drehscheibe mit der Hand geformt; sie entbehren daher der Regelmäßigkeit und haben verhältnismäßig dicke Wandungen. Die Masse ist ein ursprünglich hellgelber grobkörniger Ton; die Glasuren werden dick aufgetragen und sind im allgemeinen einfarbig schwarz, grün, rot oder braun.

Der Ruhm des Raku-yaki lockte naturgemäß zur Nachahmung. Und in verschiedenen Gegenden entstanden Nachbildungen, die aber den echten älteren und gleichzeitigen Schöpfungen mit Ausnahme der von dem Maler und Lackmeister Koetsu und seinem Enkel Kuchu (gest. 1684) gefertigten nicht gleichkommen.

Für die Bewertung dieser nach unserer Meinung köstlichen keramischen Leckerbissen durch europäische Kenner vor etwa einem Menschenalter sind die Äußerungen von Bowes bezeichnend, der überrascht ist, daß ein Volk von so feinem Geschmack wie die Japaner an solchen Erzeugnissen Gefallen finden, und daß angebliche Kenner in anderen Ländern diese Dinge blindlings für das Wertvollste halten, was dieses Volk hervorgebracht hat.

Die Persönlichkeit indessen, die Kyoto zum Weltruhm verholfen hat, ist Nonomura Ninsei, ohne Zweifel der berühmteste aller japanischen Töpfer, der etwa im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in Kyoto tätig war. In seinen frühen Werken lehnt er sich eng an an die Teegefäßstile anderer Werkstätten an. Erst um 1650 gelang es ihm, hinter das Geheimnis der Emaildekoration, das damals Arita noch allein besaß, zu kommen. Dadurch wurde er der Vater der bunt dekorierten Töpferware, die in ihren Ausläufern Europa unter der Bezeichnung Satsuma überschwemmte. Das technisch Hervorragendste an seinen Arbeiten ist die Krakelierung. Sie ist so fein und regelmäßig wie eine Spinnwebe und macht den Eindruck, nicht als ob die Oberfläche zerteilt ist, sondern als ob das Ganze

mit einem haarfeinen Gespinst überzogen wäre. Seine Masse ist, da er an verschiedenen Orten arbeitete, nicht immer gleich in der Farbe und im Korn, aber stets von äußerst sorgsamer Aufbereitung; der Farbton wechselt zwischen rötlich und gelbgrau. Als Glasuren, die nicht minder wertvoll sind, verwendet er ein stumpfes Rot, Grün und Gold. Eine andere von ihm gefundene Glasur ist ein helles Perlgrau, das mit einem blassen Nelkenrot überstreut scheint.

Von den echten Arbeiten sollen noch ganz wenige vorhanden sein; die Mehrzahl der Ninsei-Waren, die den Namen ihres Erfinders trägt, sind wenn nicht modern, so doch sicher jüngeren Ursprungs.

Im 19. Jahrhundert macht Mokubei (gest. 1833), ein Schüler des nachher zu erwähnenden Eisen, die Ninsei-Arbeiten nach und versieht sie auch mit seiner Marke. Allein seine Malerei, die Motive wie die sechzehn Raku bevorzugt, die Ninsei nicht kannte, läßt seine Arbeiten als solche erkennen. In neuerer Zeit ist wiederum Mokubei nachgeahmt worden, diese Imitationen zeichnen sich durch eine größtmögliche Füllung der Flächen mit figürlichen Bildern aus.

Tafel VII.

Gefäß zum Aufbewahren von Pinseln. In der Mitte ein Fasan, umgeben von Päonien und andern Blumen. Die Marke besagt: Koto Jinenan ji = Gefäß von Jinenan von Koto (d. h. der Ostseite des Biwa-Sees, in der Provinz Omi).

Zeit: Mitte des 19. Jahrhunderts.



Unter den Teegerätetöpfern war einer der größten der Bruder des Malers Korin, mit seinem Künstlernamen Kenzan (1663—1743). Im Dekor seiner Arbeiten bleibt er stets Maler, der zwar nie dem Charakter des Gerätes Gewalt antut, aber darum noch lange nicht, so reizvoll er scheinen mag, den keramischen Forderungen entspricht. Trotzdem wirkt seine Malerei durchaus original. Seine Farben bringt er in etwas gedämpfteren Tönen als die Ninsei-Schule. Seine Motive sind durchaus pflanzlicher Natur: Zweige von Chrysanthemen, Pflaumenbäumen, Lotus, Bambus, Kiefern malt er auf die breitgekrackte Glasur in Blau, Grau und Schwarz. Auch er ist mannigfach kopiert worden.

In Awata, einem anderen Töpferviertel von Kyoto, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch die besondere Bemalung seiner Steinzeuge ein Töpfer, namens Kinkozan berühmt. Besondere Wirkungen erreichte er dadurch, daß er auf den Biskuitgrund in dicken Schichten gelbe, cremefarbige, blasse Schmelzfarben auftrug und so den geschnittenen Lackarbeiten ähnliche Effekte erzielte. Außerdem machte er eine Fayence von ausgezeichneter Qualität, deren sahnenweiche Glasuren gerühmt werden und

deren Krackelierung sich der von Ninsei gebrachten an die Seite stellt.

Das späte Awatayaki, das eine in buntesten Farben bemalte Exportware darstellt, ist zwar in Europa bekannter geworden, ist aber im Vergleich mit älteren Kinkozan-Arbeiten durchaus minderwertig.

Der Gründer der Familie Taizan in Awata war ebenfalls ein Schüler Ninseis. Seit 1675 arbeiteten ihre Angehörigen größtenteils für den Export. Einige ältere Stücke, Teegeräte, die aus dem Ende des 17. oder dem 18. Jahrhundert stammen können, sind von ähnlicher Qualität wie Arbeiten von Kinkozan. Die Masse ist wie die Krackelierung gleichmäßig gut; der Dekor in Blau und Braun gehalten. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts arbeitete die Familie ausschließlich für den Export, mußte aber ihren Betrieb seit Ende der neunziger Jahre einstellen, da ihr Konservatismus dem Wechsel des Geschmacks der europäischen Abnehmer trotz ihrer anerkannten Leistungen nicht schnell genug folgen konnte.

Die Porzellanfabrikation geht in Kyoto in den einzelnen Werkstätten neben der sonstigen keramischen Erzeugung einher; eine scharfe Trennung zwischen beiden innerhalb der einzelnen Künstlerfamilien ist schwer durchzuführen.

Die Öfen von Kiyomidzu und Gojozaka, einem anderen Töpferviertel Kyotos, in dem hauptsächlich Porzellan gebrannt wurde, begründete Seibei, ein Schüler und Nachahmer Ninseis. Seibeis Schüler Okuda Eisen (1743—1811), der von ähnlicher Bedeutung für Kiyomidzu wie Ninsei für Awata wurde, stellte Porzellane in der Art der frühen Ming-Gefäße und Seladonnachahmungen her. Der Sohn eines anderen Schülers, Rokubei, dessen Vater mit Eisen zusammen in der Werkstatt von Seibei arbeitete, fertigte außer Steinzeugen auch Blau-weiß-Porzellane. Seine Tätigkeit fällt schon in das 19. Jahrhundert.

Der vielseitigste von allen Kiyomidzu-Töpfern ist wohl der gleichnamige Sohn des Takahashi Dohachi, Dochahi II. (1784—1856), der so gut wie alles, was ihm zu Gesichte kam, kopierte. Seifu-Yohei, der Enkel eines gleichnamigen Schülers, legte sich auf die Nachbildung alter Porzellane, in denen er hervorragendes leistete.

Unter den modernen Porzellanbezeichnungen hört man oft den Namen Makuzu. Er stammt von dem Vater des Miyagawa Kozan, der im Makuzu-Viertel in Kioto ansässig war und die Ortsbezeichnung als Familiennamen angenommen hatte. Aus seiner Werkstatt gingen die ver-

schiedensten Qualitäten hervor: schlimmster Exportkitsch und gelungene Kopien alter Stücke.

Die Summe dessen, was an künstlerischen Leistungen in der Porzellanherstellung in Kyoto hervorgebracht wurde, stellen die Arbeiten der Familie Nishimura Zengoro dar, die infolgedessen eine besondere Stellung innerhalb dieses Gebietes einnimmt. Ihre Tätigkeit beginnt bereits im 16. Jahrhundert; allein die früheren Generationen arbeiteten nur Teegefäße, von denen nicht bekannt ist, daß sie sich irgendwie vor den Erzeugnissen anderer Werkstätten auszeichneten, wenn auch ihre Holzkohlenbecken für das Chanoyu sich bei den Teemeistern einiger Beliebtheit erfreuten. Erst in der zehnten Generation, mit Ryozen, nach anderen Angaben bereits in der neunten mit Hozen, beginnt ihr Ruf Bedeutung zu bekommen durch die erfolgreiche Nachahmung chinesischer Porzellane der Yung-lo-Zeit (jap. Yeiraku) (1403—1424), die auf korallenrotem Grunde reiche Goldmusterung führen. 1827 wurde der Fürst von Kii auf ihn aufmerksam, der ihn an seinen Hof berief und ihm in Anerkennung seiner glänzenden Leistungen ein silbernes Siegel mit der Inschrift Yeiraku verlieh, das von da ab der Familienname wurde.

Tafel VIII.

Gruppe von fünf Blindekuhspielenden chinesischen Kindern, die sich um einen Laternenpfahl jagen, dessen Inschrift sich auf das Spiel bezieht.

Hirado (Mikawachi).
Zeit: wohl noch 18. Jahrhundert.


奉神

KAGA.

Die Herstellung keramischer Waren in dieser Provinz ist verhältnismäßig jungen Datums. Wir hören zum ersten Male davon, als der Daimyo von Kaga, Maeda Toshiharu, in der Kwanei-Periode (1624—1644) in dem Dorfe Kutani eine Manufaktur gründete. Die Erzeugnisse dieser frühen Zeit, die nicht bekannt geworden sind, aber wahrscheinlich nur Teegefäße waren, haben sich vermutlich nicht viel von den Seto-Waren unterschieden, deren Formen seit der Wirksamkeit der Toshiro tonangebend geworden waren. Der Sohn des Toshiharu, dem an der Vervollkommnung der väterlichen Gründung viel gelegen war, schickte Goto Saijiro nach Hizen, um die Geheimnisse der Porzellanmanufakturen von Arita, dessen Bedeutung damals bereits bekannt war, zu erforschen. Nachdem so der Fürst für die Grundlagen der Herstellung gesorgt hatte, ließ er sich — offenbar war er ein weitblickender Geschäftsmann mit künstlerischem Verständnis — von

Tokyo den Maler Kuzumi Morikage, einen Künstler der Kano-Schule, kommen, der die Bemalung vorzunehmen hatte.

Obgleich die Masse in dieser ersten Periode sehr schlecht ist, waren die Glasuren von erheblich besserer Qualität. Und so kamen trotzdem unter dem Zusammenwirken des Malers und Töpfers Arbeiten heraus, die ein sehr beachtenswertes künstlerisches Niveau hatten.

Der bestimmende Eindruck wird durch ein kräftiges Grün erzielt, zu dem Gelb, Purpur, Schwarz und Blau treten. Die Dekorationsmotive sind, wie sich nach der Schulangehörigkeit von Morikage nicht anders erwarten läßt, stark von chinesischen Einflüssen durchsetzt (Aokutani; ao = grün).

Eine zweite Gruppe dieser älteren Arbeiten verwendet außerdem noch Rot und Gold (Kokutani; ko = alt).

Die Dauer der Herstellung dieser Waren kann nicht lange gewährt haben; denn es wird berichtet, daß diese Kunst bald verfiel. Wahrscheinlich ging sie mit dem Tode Saijiros zu Ende.

Erst 1824, nach anderer Überlieferung schon in der Bunkwa-Zeit 1804—1818, wird die Produktion von einem

Kaufmann in Daijoji, Yoshidaya Denemon, wieder aufgenommen, der einen neuen Ofen gründet und wieder Alt-Kutani fabriziert mit rotem Grund und in vielfarbigen Schmelzen.

Aus der Zeit des Miyamotoya Riemon, der 1835 der Nachfolger des Yoshidaya wird, und den Maler Jidaya Hachiroemon beschäftigt, stammt das Kutani, das in Europa am besten bekannt ist.

Die Malerei mit Gold, die zwar schon von Saijiro angewandt wurde und von Morikage aber immer nur als Höhung für die farbigen oder einfarbigen Muster, wurde erst von Hachiroemon als selbständiges Malmittel auf rotem Grunde eingeführt. Er führt offenbar das Kinrande ein, die seidenbrokatartige Musterung der Flächen, die dann der Sohn des älteren Yeiraku, der 1859 aus Kyoto kommt, vervollkommnet. Der Gegenstand und die Stilisierung der Verzierungen bewegt sich weiter in der chinesischen Richtung.

Auch das Ao-Kutani wird weiter fabriziert im 19. Jahrhundert. Es werden die gleichen Farben benutzt: das dunkle Grün, Purpur, Rot und Blau, auch die schwarze Umrißzeichnung wiederholt sich, nur werden die Töne

tiefer und reicher, und die Schmelzfarben werden in dickeren Schichten aufgelegt, so daß eine teilweise reliefartige Wirkung entsteht.

Eine dritte Art verbindet die beiden vorher geschilderten Dekorationsarten.

Die Erden sind sehr verschieden, die die einzelnen Künstler verwenden. Während Arbeiten von Saijiro manchmal ein fast reines, wenn auch grobes Porzellan sind, sind frühe Hachiro-Arbeiten aus einem ganz feinkörnigen Ton gemacht; später wird eine mehr kalkhaltige Masse gebrannt, die im Verein mit der Glasur dem Gefäß einen warmen Ton verleiht. Die modernen Fabrikate dagegen sind aus einem ganz reinen Porzellan hergestellt.

Indes sind diese neueren und neuesten Erzeugnisse trotz der technischen Vollkommenheit der Masse von einer künstlerischen Unkultur, daß man staunen muß über die Urteilsunfähigkeit der europäischen Käufer, die solche Produkte marktgängig machen.

Die Markung der früheren Arbeiten gibt keinerlei Anhaltspunkte für die Zuweisung an bestimmte Künstler, da sie sich auf die Ortsangabe Kutani beschränkt, zu der höchstens noch das Zeichen Fuku (Glück) tritt. Erst

die Moderne bildet die Gepflogenheit der Künstlersignaturen aus.

Außer in Kutani gab es noch an einem anderen Orte dieser Provinz, in Ohi einen Ofen, der aber kein Porzellan, sondern nur Irdenware herstellte. Er war 1666 (oder 1681) von einem jüngeren Bruder des vierten Rakumeisters in Kyoto, Choemon, gegründet worden, der sich dort auf Veranlassung des Fürsten Tsunatoshi Maeda niedergelassen hatte, wo die Familie, die sich später nach ihrem Wohnsitze nannte, noch heute bestehen soll.

Die Ohi-Arbeiten zeigen, wie nicht anders zu erwarten, eine enge Verwandtschaft mit dem Raku-yaki. Es sind wie diese Chaki, Teegefäße. Ihre Glasur hat aber durch Choemon eine Verfeinerung in bezug auf die Leuchtkraft erfahren. Die Farbe ist bei den Japanern unter dem Namen ame bekannt und hat das Aussehen eines gelblichen Weizenbreis oder von hellem Bernstein.

BIZEN.

Nach einheimischen, wie stets mit Übertreibungen zugunsten eines höheren Alters arbeitenden Berichten soll bereits am Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts eine Tempelvase von einem in der Provinz ansässigen Töpfer angefertigt worden sein. Das Tatsächliche indes, das dieser Nachricht zugrunde liegt, besagt weiter nichts, als daß die Töpferei dort sehr alt ist. Nach zuverlässigeren Angaben wurden im Bezirk der Stadt Imbe bereits seit dem 13. bis 14. Jahrhundert für den Hausgebrauch Steinzeuge hergestellt.

Die künstlerische Entwicklung datiert aber erst seit 1582, als Hideyoshi aus dem Hause Toyotomi diese Gegend besuchte. Von da ab wurde der bis dahin unglasierte rötliche Scherben mit einer tiefdunklen bronzefarbigen Glasur überzogen.

Die Plastizität dieses echten, mit dem Stahl nicht ritzbaren Steinzeugtones veranlaßte natürlich bald bildende

Tafel IX.

Figur eines Kindes mit einem Ball. Nachahmung des Kakiemon-Stiles.

19. Jahrhundert.



Künstler, ihn für figürliche Darstellungen und freiplastische Kompositionen zu verwenden.

Der Japaner kennt dreierlei Bizenware, deren Unterschiede für ihn leicht erkennbar sind: Das Imbe-yaki hat eine tiefbraune Glasur mit gelblichen Flecken, das Hitasuki ist aus einem etwas poröseren Ton; einzelne strichartige Vertiefungen auf dem Dekor erwecken den Eindruck, als ob — wie bei einer gewissen Art prähistorischer Töpfereien — das Ganze mit einer Schnur netzartig umwunden wäre. Das Migakite zeichnet sich durch einen ganz fein geschlämmten Ton und durch eine äußerst gleichmäßig verteilte glänzende Glasur aus.

Bemaltes Bizen gehört zu den größten Seltenheiten: es ist ein feinkörniges braunes Steinzeug mit hell- und dunkelbrauner und dunkelgrüner Glasur, auf der hier und da weiße Schmelzfarbe erscheint.

Eine andere Bezeichnung ist Aobizen (ao = blau) für eine Abart mit bläulicher Glasur und eine neuere Art Shirabizen aus einem fast weißen Ton mit weißlicher Glasur.

OMI.

Die Anfänge der Töpferei auch dieser Provinz gehen bis in das 14. Jahrhundert zurück. Der erste Ofen wurde in Shigaraki eröffnet. Man stellte aber nur grobe Waren für den Bedarf des Landmanns, wie Behälter für Samen u. ä., her. Eine künstlerische Befruchtung tritt auch hier erst im 16. Jahrhundert ein durch berühmte Teemeister, wie Takeno Joo, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, durch Rikyu gegen Ende des Jahrhunderts, Sotan (1578—1659) und Kobori Enshu.

Das Shigarakiyaki ist aus einem grobkörnigen, rötlich brennenden Ton mit brauner Unterglasur mit geflossenen grauen, braunen und grünen Aufglasuren. Eine Besonderheit, an der die Stücke — es sind immer Teegeräte — ohne weiteres und leicht zu erkennen sind, sind die auf der Glasurhaut verstreuten ungeschmolzenen Quarzstückchen.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erstand auf Veranlassung des Fürsten Ishikawa Tadafusa unter dem

Einfluß von Enshu ein weiterer Ofen in Zeze, der aber anscheinend nur Chaire aus braunglasiertem Steinzeug gemacht hat, die keine besonderen künstlerischen Eigenschaften besessen zu haben scheinen.

Wahrscheinlich gegen Ende des 18. oder am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde durch den Fürsten von Omi an einem dritten Orte, in Koto, eine Werkstatt eingerichtet, die bunt dekoriertes Porzellan und fayenceähnliche Erzeugnisse herstellte. Sie ist jetzt erloschen.

IGA.

Die Chaki von Marubashira stehen nach Beschaffenheit des Tones und künstlerisch den Erzeugnissen des in der benachbarten Provinz Omi belegenen Shigaraki sehr nahe. Die Blütezeit der Werkstätte fällt auch hier in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, als der Daimyo Todo Takatora unter Mitwirkung des Teemeisters Enshu eine künstlerische Durchbildung herbeiführte. Auch hier machte sich der Einfluß der Seto-Arbeiten geltend. Das Todo-Iga und Enshu-Iga gehen ganz in dieser Richtung.

Tafel X.

Dose mit durchbrochenen Wandungen.

Imari-Exportware.
19. Jahrhundert.



TAMBA.

Auch die Töpferei dieser im 16. Jahrhundert gegründeten Werkstatt lehnt sich an die Formen des Seto an. Nach Kümmel sind indes die Glasuren regelmäßiger und von eleganterem Fluß.

NAGATO.

Auf koreanischer Überlieferung baut sich die Fabrikation der Öfen von Hagi auf. Ihre Gründung erfolgte wohl schon in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Aber eine Blutauffrischung brachte auch hier das bekannte Jahr 1598, als ein Koreaner Rikei, der sich später japanisch Koraisaemon nannte, nach den Mustern seiner Heimat zu schaffen begann. Die Kennzeichen dieser Arbeiten sind feingekrackte, rötlichgelbe Glasuren und auf anderen Stücken ein mit dem Pinsel aufgetragenes Grau. Außerdem wird eine schwarze Unterglasur verwendet. Auch Gefäße im Mishima-Stil, d. h. mit eingravierten Mustern, die mit weißem Ton ausgefüllt werden, kommen vor.

Die Arbeiten des 17. Jahrhunderts setzen die koreanische Technik bis in Einzelheiten, von denen nur die Einkerbung der Standringe erwähnt sein mag, fort.

Die Erzeugnisse einer anderen, im Anfang des 18. Jahrhunderts gegründeten Manufaktur Toyurayama scheinen sich über die gewöhnlichen Waren nicht erhoben zu haben.

IZUMO.

Unter koreanischem Einfluß steht in ihren bedeutendsten Leistungen die Töpferei auch dieser Provinz. Kurasaki Gombei (gest. 1694), ein Schüler des ebenerwähnten Rikei, wurde 1675 hierher berufen und gründete die Öfen von Rakuzan, mit denen er die von ihm bereits in Hagi begonnene Tätigkeit fortsetzte. Der Charakter des von ihm erfundenen Onihagi (Oni = Dämon) bleibt auch seinem Izumiyaki bewahrt. Er verwendet eine gelbe feingekrackte Glasur und bemalt seine Teegeräte mit monumental empfundenen Landschaftsskizzen in Farben, deren außergewöhnliche Kontrastwirkungen seinen Arbeiten tatsächlich etwas Dämonisches verleihen.

Die jüngere Fujina-Ware, die in neuerer Zeit hauptsächlich mit dieser Provinz verbunden ist, ist aus einem feinkörnigen braungelben Ton und sehr sorgfältig hergestellt. Die Glasuren sind von leuchtender Durchscheinbarkeit, in der Haut der Gefäße liegt eine feine Krackelierung, die

einen wirksamen Untergrund für die Schmelzmalerei abgibt, als deren Gegenstände zierliche Insekten und Schmetterlinge bevorzugt werden.

Diese beiden Arten haben miteinander nichts gemein. Die letztere ist unabhängig von der ersteren und völlig unbeeinflußt von Gombei, der keine schulbildende Bedeutung gehabt hat, entstanden.

Tafel XI.

Zwei Teller mit heraldisch stilisierten Störchen.
In der Mitte weibliche Figur mit einer Vase im Arm.

Imari-Exportware.
19. Jahrhundert.





CHIKUZEN.

Im Gegensatz zu den zuletzt behandelten Manufakturen, in denen sich bald mehr, bald in geringerem Maße der koreanische Einschlag bemerkbar machte, gingen aus den Öfen von Takatori Töpfereien hervor, in denen sich „zum ersten Male die keramische Begabung Japans wirklich auf sich selbst besinnt".

Die Gründung erfolgte auch hier durch Koreaner, die der Fürst von Chikuzen von dem Zuge nach Korea 1598 mitbrachte. Hachiro und Shinkuro stellten zuerst in ihrem neuen Wirkungskreise Teegerät mit mattbraunen, schwarzgefleckten Glasuren her, das unter dem Namen Kotakatori bekannt ist. Die Ornamentation hat durchaus chinesischen Charakter und ist entweder eingepreßt oder reliefmäßig.

Nach dem Tode des Fürsten Nagamasa, der im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts erfolgte, nahm sein Nachfolger Tadayuki die Manufaktur unter seinen Schutz und

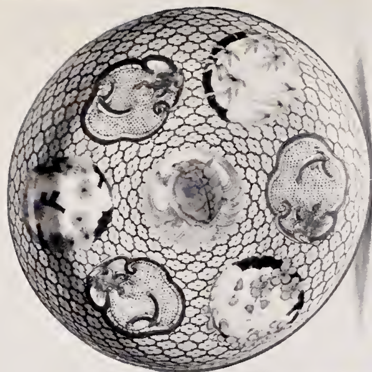
sandte Hachiro, dessen Mitarbeiter inzwischen ebenfalls gestorben war, mit seinem Sohne Hachiroemon an den berühmtesten Teemeister und Geschmacksdiktator Kotori Enshu, um sich von diesem Richtlinien für die Herstellung von Teegeräten geben zu lassen. Nach Rückkehr der beiden verbanden sie sich mit einem in Setoglasuren erfahrenen Töpfer aus Karazu, namens Igarashi Jizaemon, und stellten in den nächsten Jahrzehnten jene Geräte her, deren Formen und im besonderen deren Glasuren, die mit ihren glänzenden Farben alle Schattierungen von Gelb, Braun und Grau durchlaufen, Japan bis dahin noch nicht erlebt hatte. Nach dem geistigen Urheber werden diese Erzeugnisse Enshu-Takatori genannt.

Die Manufakturen bestehen zwar heute noch, machen aber nur gewöhnliche Gebrauchsware.

Tafel XII.

Zwei Teller und eine Teekanne.
Alle drei Stücke Nachahmungen des Nishiki-Stiles im Dekor.

Exportware.
19. Jahrhundert.





TOTOMI.

In Shidoro wurde schon im 16. Jahrhundert durch einheimische Töpfer ein rotes Steinzeug mit dünner roter Glasur hergestellt. Noch bevor Enshu auch hier seinen Einfluß ausübte, hatten eingewanderte Töpfer aus Seto in ihrer dort erlernten Technik gearbeitet, an der man auch festhielt, obwohl man sich in den Formen dem Geiste Enshus anpaßte.

YAMATO.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eröffnete Ninsei in Koriyama den unter dem Namen Akahada bekannten Ofen. In der Dekoration ähneln die dort hergestellten Teegefäße demgemäß dem Kyoyaki. Auch hier versuchte Enshu durch seinen Einfluß die Erzeugung zu veredeln, was ihm aber anscheinend nur vorübergehend gelang; denn aus dem Fehlen weiterer Nachrichten im Verlauf des 18. Jahrhunderts muß man annehmen, daß die Produktion eingestellt wurde. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts hört man von einer Wiederaufnahme des Betriebes, doch scheinen selbständige Leistungen nicht zustande gekommen zu sein. Die vereinzelt bekannt gewordenen Stücke mit der Marke der Manufaktur lehnen sich im Dekor stark an die in Edo hergestellte Banko-Ware an.

Auch eine zweite Werkstatt in Kaseyama, in der Nähe von Nara, der alten kaiserlichen Hauptstadt, scheint keine selbständigen Arbeiten hervorgebracht zu haben. Soviel bekannt ist, wurden Hizen-Erzeugnisse nachgeahmt.

BUZEN.

Die Anfänge der Töpferei hängen hier ebenfalls mit den Nachwirkungen des koreanischen Zuges zusammen. Der Daimyo Hosokana Tadatoshi brachte 1598 einen koreanischen Töpfer, namens Sonkai mit, der 1602 den ersten Ofen in Agano in Betrieb brachte, einer Ortschaft, nach der er später seinen ursprünglichen Namen japanisierte und sich Agano Kizo nannte. Selbstverständlich arbeitete auch er zuerst durchaus in dem seiner Heimat eigenen Stile, aber unter dem Einflusse Enshus, der auch hier seine Hand im Spiele hatte, verschwinden die koreanischen Züge mehr und mehr, und sein Werk bekommt ein japanisches Gesicht, das sich der Takatori-Keramik anähnelt.

Sein zweiter Sohn Magozaemon setzt die Arbeiten des Vaters fort, während dieser selbst als 1632 seinem Herrn die Provinz Higo überwiesen wird, ihm in die neue Heimat folgt.

HIGO.

Kizo läßt sich in Yatsushiro nieder und schafft nun wieder, offenbar, ohne irgendwelche Rücksicht auf Wünsche irgendwelcher Teemeister nehmen zu müssen, nach eigenem Geschmack und in der Überlieferung seiner Heimat.

Die Arbeiten dieser Zeit sind fayence- oder halbporzellanartige Gefäße aus einem rötlich grauen Ton, deren Körper mit einer dünnen grauen Engobe überzogen ist, in der Blumen- und andere Muster ausgehoben sind, die nach Vorgang des Mishima-Stils mit weißem Ton ausgefüllt werden; daneben kommen auch grüne Glasuren vor.

Manche von derartigen Stücken wurden später in Tokio und vielleicht auch anderwärts mit Gold und Schmelzfarben bemalt, ohne daß sie künstlerisch dadurch gewannen.

Während des 18. Jahrhunderts wurden, wohl nicht aus dem für das Yatsushiro-yaki verwendeten Ton figürliche

Tafel XIII.

Zwei Deckelkrüge.

Imari-Ware.
Vielleicht noch 18. Jahrhundert.




Plastiken mit grauer und brauner Glasur, eine bei hohem Feuer gargebrannte steinzeugartige Ware, hergestellt, während man in der Neuzeit sich dem Takatori-Stile genähert hat.

ISE.

Obwohl die Provinz Ise die Heimat des berühmten Gorodayu Shozui ist, hört man erst seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von einer keramischen Produktion.

In Kuwana beschäftigte sich aus Liebhaberei seit 1736 ein reicher Kaufmann Numanami Gozaemon in seinen Mußestunden mit der Anfertigung von Teegefäßen zu eigenem Gebrauch und zu Geschenken für seine Freunde im Stile des Raku-yaki. Seine Arbeiten, die natürlich nicht fabrikationsmäßig hergestellt wurden, waren schon in älterer Zeit selten und der archäologisch beeinflußten Geschmacksrichtung der Japaner entsprechend stieg ihr Wert mit ihrem Alter und ihrer demzufolge wachsenden Seltenheit.

Nachdem er 1786 an den Hof des Shogun in Edo, dem heutigen Tokio, berufen war und sich in Komme niedergelassen hatte, wandte er sich wahrscheinlich der Fayencetöpferei zu. Diese Gefäße, die erst dort, vielleicht aber

in Obuke in Ise, wo er einen kleinen Ofen hatte, entstanden, sind von einer hellgelben Farbe, mit dünner gekrackter Glasur überzogen und Blumen- und anderen chinesisch gehaltenen Mustern dekoriert. Die Glasuren sind ein Rotbraun und ein Unterglasurblau.

Wann er angefangen hat, das Siegel Banko (= zehntausend Jahre alt) zu führen, nach dem diese Waren ihren Namen haben, ist nicht ganz sicher.

Das Ko-Banko des Gozaemon unterscheidet sich ganz wesentlich von dem jüngeren Banko, das einen unverdienten europäischen Ruf genießt. Auf diese Erzeugnisse ist von dem älteren Banko nichts weiter übergegangen als das Siegel. Die Berechtigung, es zu führen, erkaufte sich im Jahre 1831 ein Töpfer Mori Yusetsu von einem Nachkommen des Gozaemon. Die Ware, die unter diesem Namen geht und in vielen europäischen Sammlungen vertreten ist, ist zum Teil mit der Hand geformt, zum Teil aus Teilformen zusammengesetzt und mit allerlei technischen Sonderbarkeiten, wie aufgelegten Porzellanplatten usw. ausgestattet. Eine Eigentümlichkeit ist die Beprägung mit einer Menge von Stempeln, die bis zu fünfzehn an einem Stück angebracht sind.

IWAKI.

Seit 1650 bestand in Nakamura ein Ofen, von dem die Soma-Ware dieser Provinz herstammt. Ihr Name hängt zusammen mit der Daimyo-Familie Soma, deren Wappen, ein springendes angebundenes Pferd, eines ihrer charakteristischen Dekorationsmotive abgegeben hat. Künstlerisch sind diese Gefäße, ein schweres graues Steinzeug mit grauer und brauner Glasur, die Tashiro Gorozaemon zuerst um 1655 anfertigte, belanglos.

Tafel XIV.

Vasenförmige Flasche und Seeadler.
Die Vase in Dekor und Glasur im Kakiemon-Stil.

19. Jahrhundert.



SATSUMA.

Von allen japanischen Töpfereibezeichnungen ist dem großen Publikum der Name Satsuma am geläufigsten. Allein die Minderwertigkeiten, die in Europa und Amerika unter dieser Marke angeboten werden, haben mit dem eigentlichen Satsuma nichts zu tun. Es ist mit ihnen ähnlich, wie mit den „echten“ ägyptischen Zigaretten. Und man kann den Zorn eines so feinen Kenners japanischer Kunst, wie es Otto Kümmel ist, verstehen, wenn er mit scharfen Worten jene Mißgeburten einer niedrigen Exportgewinnsucht in ihrer ganzen Minderwertigkeit kennzeichnet: „Die keramischen Gräuel, die den Namen Satsumas durch die Welt getragen haben, bilden eher einen Schandfleck als einen Ruhmestitel der japanischen Töpferei, und gerade die Provinz, die mit ihnen belastet wird, ist an diesen trostlosen Produkten fast ganz unschuldig. Auch heute noch wird in Europa dieses „Altsatsuma“, d. h. die verworfensten Erzeugnisse der Exportfabriken

von Kyoto, Nagoya und Yokohama, die kein japanischer Straßenbettler in seiner Hütte dulden würde, als die reinste Äußerung des keramischen Genius der Japaner feurig angepriesen und begeistert gekauft."

Der Überblick, den wir im folgenden geben, soll sich bemühen, die Verwirrung beheben zu helfen, die durch die absichtlichen kaufmännischen Herkunftsfälschungen eingerissen ist und das Urteil des Durchschnittskäufers so nachteilig beeinflußt hat.

Zunächst muß festgestellt werden, was oben schon andeutungsweise geschah, daß der ganze Komplex der Satsuma-Ware nicht japanischen, sondern koreanischen Ursprungs ist. Es ist der Geist Koreas, der sich in ihnen manifestiert, sei es, daß sie geradeswegs Nachschöpfungen oder in späterer Zeit Neubildungen dei alten koreanischen Vorbilder sind.

Die Anfänge liegen auch hier wie in vielen anderen Provinzen am Ende des 16. Jahrhunderts, als der Daimyo Shimazu Yoshihiro von Satsuma als Beute von der koreanischen Expedition 1598 siebzehn Töpfer mitbrachte, die er in dem Hafenorte Kagoshima ansiedelte. Dort stellten sie Chaki her, von denen aber kaum ein Stück

erhalten sein kann — die Chaki mit glänzend braunen Glasuren und grünlichem Überlauf sind wohl späteren Datums —, da sie, wohl aus Mangel an Werkstoff, nicht sehr lange dort blieben. Ob sie sämtlich ihre Tätigkeit nach Nawashirogawa und, wie wir weiter sehen werden, nach der Nachbarprovinz verlegten, muß dahingestellt bleiben, ist aber wahrscheinlich. Bestimmt weiß man nur, daß der bedeutendste von ihnen, Boku, an dem eben erwähnten Orte einen Ton von außerordentlich feiner Struktur entdeckt, der ihm gestattete, die feingekrackten elfenbeinfarbigen Glasuren einer bestimmten koreanischen Ware nachzubilden. Die höchste technische Vollendung erreichte dieses Satsuma in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Nawashirogawa und in Tateno, wo seit 1640 Werkstätten bestanden. Die Gefäße, die dort angefertigt wurden, bestehen aus einer harten weißen Masse und einer gleichmäßigen elfenbeinfarbigen Glasur mit feiner Krackelierung; sie sind in ihrer Gesamtheit Äußerungen eines ungewöhnlich durchgebildeten Geschmacks. Im 18. Jahrhundert hat dann Hoko, ein Urenkel des Josa-Meisters Hochu, den Nishiki-(Brokat-)Stil eingeführt, der die bis dahin undekorierten Flächen mit zarten Muffelfarben be-

malt. Eine letzte Steigerung und Bereicherung erfuhr diese Ware dadurch, daß am Ende des 18. Jahrhunderts Kono Sanemon in Tateno den bunten Mustern das Gold hinzufügte.

Erzeugnisse dieser Qualität sind aber, weil sie in der Mehrzahl nur für den fürstlichen Hof gearbeitet wurden, in Japan und noch mehr im Westen außerordentlich selten. Was hier unter der Marke „Alt-Satsuma" geht, ist in seinen besten Exemplaren weit jünger und geringer.

Dazu kamen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vielleicht auch schon früher, Fabrikate auf den Markt, die zwar der Masse und Glasur nach echtes älteres Satsuma waren, aber beispielsweise in Tokyo und auch anderwärts nachträglich mit Malereien versehen wurden, die nicht im entferntesten die Feinheit der älteren Werkstättentechnik erreichen. Ganz außerhalb des Zusammenhanges mit Satsuma steht die Klasse der Exportwaren, die bereits oben gekennzeichnet wurde.

Tafel XV.

Zwei Vasen mit blauer Glasur und Goldornamenten.
Die silbervergoldete Montierung ist europäisch.
In der Mitte Sakeflasche in Form eines Flaschenkürbis.

Ende 18. Jahrhundert.





OSUMI.

Eine andere Abzweigung der von Kagoshima Abwandernden hatte sich unter der Führung von Hochu in der unter der gleichen Herrschaft stehenden Nachbarprovinz Osumi in Josa und in Oyamada niedergelassen. Gemäß der gleichen Herkunft unterscheiden sich die Arbeiten dieser Werkstätten nur in technischen Einzelheiten von den Satsumagefäßen; so haben die Chaire von Josa auf der braunen Unterglasur in dem grünlichen Überlauf milchigweiße Flecke. In der Schlangenhautglasur (Jakatsu) herrscht diese Farbe sogar vor.

III.

DIE DEKORATION.

Gleichwie der chinesischen Keramik ist der japanischen eine Fülle dekorativer Motive eigen, zu deren Verständnis in der Folge einige Fingerzeige gegeben seien, ohne daß natürlich bei der gewaltigen Menge des vorhandenen Materials auch nur im entferntesten an eine annähernde Vollständigkeit gedacht werden kann.

Unter den ornamentalen Dekorationen stehen an erster Stelle die Takara-mono, die vierundzwanzig kostbaren Dinge, deren reale und symbolische Bedeutung aus der nachstehenden Aufzählung ersichlich ist: Auf Grund ihrer durch die Jahrhunderte lebendig gebliebenen Tradition liest der Gebildete wie der einfache Mann aus dem Volke in ihnen mühelos wie in einem offenen Buche und kennt die Beziehungen, die sie zu ihm und seinen Lebensanschauungen haben.

Daneben finden sich in dekorativer Verwendung, ursprünglich und eigentlich wohl aber als Eigentumsbezeichnungen gedacht, die Wappen des kaiserlichen Hauses, der Tokugawa-Shogune und der Daimyos, des provinzialen Feudaladels, die in der Form von den europäischen heraldischen Zeichen zwar völlig verschieden sind, aber nichtsdestoweniger eine gleiche geschichtlich bedeutsame Vergangenheit und inhaltlich beziehungsreiche Bedeutung für ihren Eigentümer haben.

„Ein spezifisch-ästhetisches Verhalten gegenüber der Natur bildet in Japan den Kern dessen, was die deutsche Sprache nur mit dem sehr allgemeinen und mehrdeutigen Worte Naturgenuß bezeichnen kann. Die Freude an Formen und Farben der umgebenden Welt ist als solche vorhanden, aber sie ist überdeckt von dem Sinn für das praktisch Wertvolle. Im Gegensatz dazu wurde in Ostasien ein System für die Wertung der Naturformen entwickelt, dessen oberstes Richtmaß der Begriff des Schönen ist.“ (Glaser.) Aus dieser ästhetischen Naturanschauung heraus, die nicht etwa nur im Besitz einer bevorzugten Klasse, sondern Allgemeingut des gesamten Volkes ist, hat sich in Japan ein Kultus der Blumen und Naturgebilde

entwickelt, der dem Europäer in seiner ganzen Wesenheit fremd ist. Diese ererbte, wohl oft unterbewußte Naturverehrung spiegelt sich auch in den Werken der Töpferkunst. Genau wie dem Sohne des himmlischen Reiches hat für den Japaner jede Blume eine symbolische Bedeutung. Wenn der Winter zu Ende geht, blühen die Pflaumenbäume und erinnern an die kommenden Tage des Frühlings. Später, im April und Mai, hüllen die Kirschblüten die Landschaft in einen rosigen Schimmer, dann kommen die Glyzinien mit ihren schweren blauen Dolden; dann kommen im Juni die Päonien mit ihren karminroten Blüten und die purpurfarbigen, blaßblauen und schneeweißen Iris. Der August bringt die königliche Blüte des Lotos, die zwischen den schweren Blättern, die leise im Winde rauschen, emporsteigt. Den Höhepunkt bildet die Zeit der Chrysanthemen im Oktober, deren Schönheit mit jedem neuen Jahr poetische Verherrlichung findet. Und schließlich endet das Jahr die rotgoldene Fülle des Ahorns, dessen Laub wie ein Feuerschein zwischen dem Immergrün des Bambus und der Kiefer steht.

Die Tierwelt tritt nicht in dem gleichen Umfange wie die sonstigen Zierate als Dekorationsmittel auf.

Tafel XVI.

Vier Gefäße des 20. Jahrhunderts.

1. Vase mit Landschaft, die den Morikage-Stil nachahmt, in Schmelzfarben auf dem unglasierten Grunde. Bezeichnet: Kichiji Watano, Kutani.
2. Vase mit durchbrochenem Hals. Die Form lehnt sich an chinesische Vorbilder an. Von Masataro Keida in Kagoshima (Satsuma).
3. Chawan. Blaumalerei mit eingesetzten Korallen. Von Miura Chikusen, Kyoto.
4. Koro mit geschnittenen Chrysanthemen unter kirschfarbiger Glasur. Von Seifu Yohei, Kyoto.









Unter den Tieren spielen wieder die Fabeltiere eine bedeutende Rolle, entsprechend den Personifikationsbedürfnissen des Japaners, die unpersönlichen Naturkräfte sich unter phantasievoll ausgestalteten Lebewesen vorzustellen.

Der Drache, ein Kompositgeschöpf aus allen möglichen Tierteilen, war ursprünglich das Symbol der souveränen kaiserlichen Gewalt und wurde demzufolge in älterer Zeit ausschließlich da verwendet, wo es sich um Besitzstücke des kaiserlichen Hauses handelte. In neuerer Zeit ist diese Ausschließlichkeit der Verwendung gefallen und man begegnet ihm als rein dekorativem Muster auch auf solchen Gegenständen, die nichts mit dem Herrscherhause zu tun haben.

Der Ho-ho, allgemein als Phönix bezeichnet, steht ebenfalls in Beziehung zum Kaiserhause. Er erscheint aus seiner Behausung in den Wolken auf der Erde nur, wenn sich ein wichtiges Ereignis, wie die Geburt eines Thronfolgers, vorbereitet. Die zeitliche Unterschiedlichkeit seiner Verwendung ist dieselbe wie die des Drachen.

Das Kilin ist ein Tier mit Kopf und Brust eines Drachen, dem Leib eines Hirsches und vier Pferdebeinen, seine Mähne und sein Schwanz sind flammen- oder wol-

kenartige Gebilde. Seiner symbolischen Bedeutung nach personifiziert es die vollendete Güte. Es wird verhältnismäßig selten abgebildet. Häufiger ist

der Kara-shishi, der chinesiche Löwe, eine etwas abgeänderte Form des vorhergehenden, der sich besonderer Beliebtheit im 17. Jahrhundert erfreute.

Von den lebenden Tieren wird mit großer Vorliebe der Kranich verwendet, der als Symbol langen Lebens gilt; die gleiche Bedeutung hat die Schildkröte. Außerdem begegnen uns noch der Adler, der Fasan, Enten, Haushühner und verschiedene kleinere Vögel.

Unter den Fischen werden bevorzugt der Tai, eine Brassenart, und der Kai, eine Art Karpfen.

Nächstdem erscheinen die Tiere des Tierkreises.

Von den göttlichen Personen mögen nur fünf von den im Volksglauben beliebtesten sieben genannt sein, die dementsprechend auch am häufigsten auftreten:

Hotei, der Gott der Zufriedenheit, die Versinnlichung des von materiellen Bedingtheiten unabhängigen Daseins, ,,der lustige Vagabund mit der riesigen Glatze, dem unwahrscheinlichen Fettwanst und dem sprichwörtlich gewordenen Sack, in dem alle seine Habe geborgen war und

hineingestopft wurde, was ihm die Leute schenkten“. Er ist der Gott der Kinder, die oft in seiner Begleitung sind und denen er Spielzeug schenkt, wie unser Knecht Ruprecht.

Yebis, der Gott der täglichen Nahrung, wird als Fischer dargestellt.

Daikoku, der Gott des Reichtums; er wird dargestellt mit Reiskörben und schwingt einen Hammer. Diese Beigaben erinnern an die beiden Quellen der japanischen Wohlhabenheit, den Reis- und Bergbau.

Jurojin, eine Gestalt mit einer Stirnpartie von groteskem Wuchs im Gewande des Gelehrten mit Bücherrollen, in seinem Gefolge oft ein junger Hirsch. Manchmal legt er seine Bücher und seinen Stab nieder und spielt mit den Kindern. Er ist der Gott der Weisheit und des langen Lebens.

Bishamon, der Gott des Kriegsruhmes, dargestellt als reisiger Krieger.

Benten, die Göttin der Liebe, die treueste Freundin der Frauen, die sie mit Kindersegen beglückt. Sie erscheint in reicher Kleidung, oft die Biwa spielend, umgeben von ihren fünfzehn Kindern.

Historische Darstellungen und Szenen aus literarischen Quellen erscheinen selten und nur auf Porzellanen neueren Datums. Dagegen werden häusliche Szenen und solche aus dem täglichen Leben häufiger vorgeführt.

In der Landschaftsmalerei nehmen naturgemäß die berühmtesten Örtlichkeiten Japans, der schneebedeckte Fuji und Motive vom Biwa-See einen bevorzugten Platz ein.

SYMBOLE
UND MARKEN

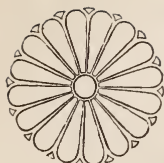
Die ältesten und besten Erzeugnisse der japanischen Töpferkunst sind unbezeichnet; sie konnten um so eher eine Marke entbehren, als sie für fürstlichen und kaiserlichen Privatgebrauch hergetellt wurden und von Künstlern herrührten, die den Besitzern der Stücke bekannt waren oder ausschließlich für diese arbeiteten.

Kopien chinesischer Töpfereien wurden oft auch mit chinesischen Nienhao-Marken versehen; doch sind diese verhältnismäßig leicht als Nachahmungen zu erkennen.

Die Markung hat in der japanischen Keramik überhaupt nicht dieselbe Bedeutung wie in der europäischen. Alte hochwertige Stücke, die auf einen berühmten Meister zurückgeführt werden, wurden schon in älterer Zeit, und zwar nicht in der Absicht zu fälschen, nachgemacht, sei es, daß selbst erste Meister auf Bestellung oder aus eigenem Antriebe die Vorlagen kopierten, sei es, daß sie Schülern zu Lernzwecken in die Hand gegeben wurden.

Jedenfalls beweist das Vorhandensein einer Marke zunächst nichts für eine Entstehung in der von ihr behaupteten Zeit oder von dem angegebenen Meister. „Und der Sammler sollte eher das Unbezeichnete dem Bezeichneten vorziehen und das Bezeichnete nicht wegen, sondern trotz seiner Signatur erwerben.“ Denn es gibt keinen besseren Weg, sich eine minderwertige Sammlung zuzulegen, als auf Marken zu sehen. (Kümmel.)

Wappen und Symbole



Das Kiku



Das Kiri

Die kaiserlichen Wappen



Wappen der Fürsten Nabeshima von Hizen



Wappen der Fürsten von Satsuma



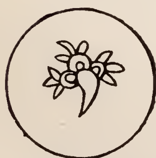
Pflaumenblüte
(Umai)



Chrysanthemum
(Kiku)



Kirschblüte
(Sakura)



Gewürznelke
(Choji)



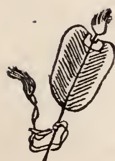
Fuku
Glück



Blatt des Pfirsichbaumes
(Momo)

Die Takara-mono

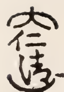
	Ikari	Anker	Symbol der Sicherheit und Sorglosigkeit
	Sangoju	Koralle	Symbol der Seltenheit
	Hojiu-no-tama	Heilige Kugel	Ewigkeit
	Shippo u. Hana-bishi	Perle und Wassernuß	Unbestimmte Bedeutung; viel als Ornament verwendet
	Kai	Muschel	Wohlhabenheit, in Erinnerung an das frühe Muschelgeld
	Kakuremino	Regenmantel	Schutz vor bösen Geistern

	Zeni	Kleine Münze	Bescheidener Wohlstand
	Makimono	Buchrollen	Weisheit
	Tachibana	Orangenartige Frucht	Anmut, Süßigkeit
	Tsuchi	Hammer von Daikoku	Wohlhabenheit, mühelos erwerbbares Vermögen
	Uchiwa	Stielfächer	In alter Zeit Zeichen militärischer Befehlsgewalt; Schutz gegen widrige Einflüsse.
	Hagoromo	Federmantel	Kleid der buddhistischen Engel, der Tennin; Personifikationen der ewigen Jugend.

	Fundo	Gewicht	Handelserfolg
	Kotoji	Stege der japanischen Harfe	Harmonie
	Kotsubo m. sangoju, koban tama, shippo hanabishi	Krug mit fünf Kostbarkeiten	Sorgenlosigkeit
	Tama	Gruppe heiliger Kugeln	Ewigkeit
	Koban-ni hako	Tausend riyo (Goldmünze) in einem Kasten	Überfluß
	Shishidama	Chinesischer Löwe mit einer heiligen Kugel spielend	Unbestimmte Bedeutung

	Choji	Gewürznelken	Wohlgeruch; Schutzmittel gegen üble Launen
	Kagi	Die Schlüssel zur Warenniederlage	Wohlhabenheit
	Kanebukuro	Geldbörse	Wohlhabenheit
	Makimono	Aufgerolltes Buch	Weisheit
	Orimono	Rollen von Goldbrokat	Glanz und Luxus
	Kakuregasa	Tarnkappe	Der Träger kann sich unsichtbar gegen die Umwelt machen

Yamashiro

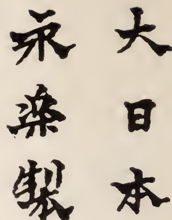
Ninsei
(Töpfername)



Yeiraku
(Töpfername)



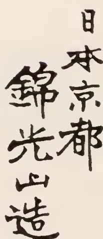
Dai Nippon
Yeiraku tsukuru
Groß-Japan, gemacht von Yeiraku



Dai Nippon
Yeiraku tsukuru



Kinkozan
(Töpfer)



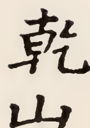
Dai Nippon Kioto
Kinkozan tsukuru
Gemacht von
Kinkozan, Kioto,
Japan



Kenzan
(Töpfer)



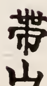
Kenzan



Kenzan



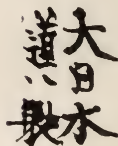
Awata
Taizan
Taizan von Awata



Taizan



Dohachi
(Töpfer)



Dai Nippon
Dohachi seisu
Gemacht von
Dohachi, Japan

Yamashiro



Raku
(1730?)



Raku



Raku
(1790?)



Raku

大日本清風造

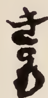
Dai Nippon Seifu tsukuru
Gemacht von Seifu, Japan
(Ende 19. Jahrh.)



Raku



Akashi (Ort)
Marke von
Seisuke
(ca. 1680)



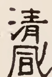
Kiyomidzu
(Bezirk von Kioto)



Asahi
(Ware aus Uji)



Tanzan
(Ende 19. Jahrh.)



Seifu Yohei
(20. Jahrh.)

Bizen



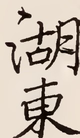
Cho
(Töpfer)

Chikuzen



Ki
(Töpfer)

Omi



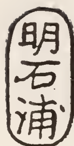
Koto
(Ort)

Kii



Zuisi
(Töpfer)

Harima



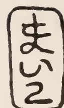
Akashiura
(Werkstatt)



Asagiri
(Werkstatt)
(1700—1830)

播陽東山

Banyo (Herkunftsort des Tons)
Tozan (andrer Name der Provinz)



Wafuku
(Töpfer)
(1750—1800)



Hoyen
(Töpfer)
(ca. 1800)

Owari

瀬戸黒

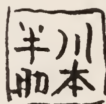
Seto-
kuro
Name der
Ware

日本瀬戸
川本桝吉造

Nippon Seto
Kawamoto
Masukichi
seisu
Gemacht von
Kawamoto
Masukichi,
Seto, Japan

日本瀬戸
河本半助製

Nippon Seto
Kawamoto
Hansuke
seisu
Gemacht von
Kawamoto
Hansuke,
Seto, Japan



Kawamoto
Hansuke
(Töpfer)

大日本
六兵衛製

Dai Nippon
Rokubey seisu
Gemacht von
Rokubey, Japan

Hizen

蔵春亭
三保造

Zoshuntei Sampo tsukuru
Gemacht von Zoshuntei Sampo
(Arita)

亀山

Kame-yama

肥碟山
信甫造

Hichozan Shimpo tsukuru
Gemacht von Hichozan Shimpo

日肥山
深川製

Nichihizan Fukagawa seisu
Gemacht von Fukagawa von Nichihizan

平戸製
三川内

Hirato sei Mikahawachi
Gemacht in Hirato Mikahawachi-Werkstatt

Ise



Yusetsu
(Töpfer)

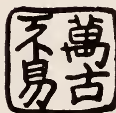




Oben: Banko
Unten: Nippon Yusetsu
Banko-Ware Yusetsu, Japan



Nippon Yusetsu
(Erneuerer der Banko-Ware)
ca. 1835



Banko Fueki
(Bruder von Yusetsu)

大扶桑國
泗水陶師
圓相舍製

Dai Fusokoku
Sisui Tosi
Yensosha seisu
Gemacht von Yensosha, Töpfer von Sisui, Japan

Ise








Verschiedene Formen der Marke: Banko

Satsuma



Hoju
1780-1800



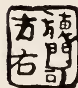
Hohei
1820



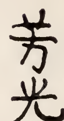
Hohei
1820-1840



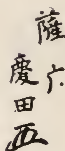
Seikozan
1830



Hoju von
Tatjumonji
1840



Hoko
1860

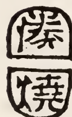


Masataro
Keida
Kagoshima
20. Jahrh.

Izumi



Minato
(Ort)

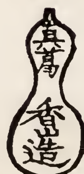


Minato yaki
Mi nato-Ware
19. Jahrh.

Musashi



Denko
(Töpfer)

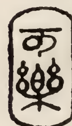


Makuzu Kozan
tsukuru
Gemacht von
Kozan von
Makuzo

Setsu



Kichiko
(Töpfer
in Osaka)



Karaku
(Töpfer
in Kobe)
19. Jahrh.

Iwaki



Kaneshige
(Töpfer)



Soma
(Soma-Ware)

Buzen



Denko
Ware aus
Kataru
(ca. 1856)

Yamato





Akahada yama
Kishiro
(Akahada in Koriyama);
darunter Siegel von Kishiro

Kaga



Kutani
(Prov. Kaga)



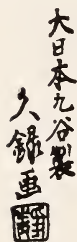
Tozan
(Töpfer)



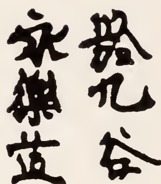
Kutani



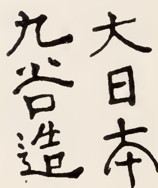
Kutani Shiozo
(Name des
Töpfers)



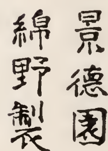
In Kutani,
Groß-Japan
gemacht,
bemalt von
Kiuroku



Nioite Yeiraku
Kutani tzukuru
Gemacht von
Yeiraku in
Kutani



Dai Nippon
Kutani tzukuru
In Kutani, Groß-
Japan, gemacht



Kichiji Watano
20. Jahrh.



Ohi
(Name der Ware)

Die japanische Zeitrechnung.

Die Japaner haben die Möglichkeit, auf verschiedene Weisen Zeitbestimmungen festzulegen; jedoch kommen in der Praxis nur zweierlei Methoden zur Anwendung: die Zählung nach Perioden (Nengo), die den chinesischen Nien-hao entsprechen, und die ebenfalls der chinesischen Chronologie entlehnte Zählung nach sechzigjährigen Zyklen, deren Jahresbezeichnungen sich zusammensetzen aus den Charakteren für die zehn chinesischen Elemente und den zwölf des chinesischen Tierkreises. Beide Zählweisen werden häufig kombiniert.

Außer diesen beiden gibt es noch zwei weitere Systeme; das eine ist eine Nachahmung der christlichen Zeitrechnung und beginnt mit dem Jahre 660 v. Chr., dem Jahre der Thronbesteigung des ersten Kaisers; das andere zählt die Regierungsjahre der japanischen Kaiser. Von beiden ist das erstere überhaupt kaum, das zweite nur in älterer Zeit im Gebrauch. Für unsere Zwecke kommen beide nicht in Betracht.

Nengo

大永	Dai-ei 1521—1528	元和	Gen-wa 1615—1624
享禄	Ko-roku 1528—1532	寛永	Kwan-ei 1624—1644
天文	Tem-bun 1532—1555	正保	Sho-ho 1644—1648
弘治	Ko-ji 1555—1558	慶安	Kei-an 1648—1652
永禄	Ei-roku 1558—1570	承應	Sho-o 1652—1655
元亀	Gen-ki 1570—1573	明暦	Mei-reki 1655—1658
天正	Ten-sho 1573—1592	萬治	Man-ji 1658—1661
文禄	Bun-roku 1592—1596	寛文	Kwam-bun 1661—1673
慶長	Kei-Cho 1596—1615	延宝	Em-po 1673—1681

Nengo

天和	Ten-wa 1681—1684	寛延	Kwan-en 1748—1751
貞享	Jo-kyo 1684—1688	宝暦	Ho-reki 1751—1764
元禄	Gen-roku 1688—1704	明和	Mei-wa 1764—1772
宝永	Ho-ei 1704—1711	安永	An-ei 1772—1781
正徳	Sho-toku 1711—1716	天明	Tem-mei 1781—1789
享保	Kyo-ho 1716—1736	寛政	Kwan-sei 1789—1801
元文	Gem-bun 1736—1741	享和	Kyo-wa 1801—1804
寛保	Kwam-po 1741—1744	文化	Bun-kwa 1804—1818
延享	En-kyo 1744—1748	文政	Bun-sei 1818—1830

Nengo

天保	Tem-po 1830—1844	萬延	Man-en 1860—1861
弘化	Ko-kwa 1844—1848	文久	Bun-kyo 1861—1864
嘉永	Ka-ei 1848—1854	元治	Gen-ji 1864—1865
安政	An-sei 1854—1860	慶應	Kei-o 1865—1868

明治

Mei-ji
1868

Das Jikkwan

甲	Kinoye	Baum
乙	Kinoto	
丙	Hinoye	Feuer
丁	Hinoto	
戊	Tsuchinoye = Erde	
己	Tsuchinoto = Erde	
庚	Kanoye	Metall
辛	Kanoto	
壬	Mizunoye	Wasser
癸	Mizunoto	

Das Jiuni Shi

子	Ne = Ratte
丑	Ushi = Ochs
寅	Tora = Tiger
卯	U = Hase
辰	Tatsu = Drache
巳	Mi = Schlange
午	Muma = Pferd
未	Hitsuji = Widder
申	Saru = Affe
酉	Tori = Hahn
戌	Inu = Hund
亥	I = Bär

Der sechzigjährige Zyklus

子甲	1 Kinoye-ne
丑乙	2 Kinoto-ushi
寅丙	3 Hinoye-tora
卯丁	4 Hinoto-u
辰戊	5 Tsuchinoye-tatsu
巳己	6 Tsuchinoto-mi
午庚	7 Kanoye-muma
未辛	8 Kanoto-hitsuji
申壬	9 Mizunoye-saru
酉癸	10 Mizunoto-tori
戌甲	11 Kinoye-inu
亥乙	12 Kinoto-i
子丙	13 Hinoye-ne
丑丁	14 Hinoto-ushi
寅戊	15 Tsuchinoye-tora
卯己	16 Tsuchinoto-u
辰庚	17 Kanoye-tatsu
巳辛	18 Kanoto-mi
午壬	19 Mizunoye-muma
未癸	20 Mizunoto-hitsuji
申甲	21 Kinoye-saru
酉乙	22 Kinoto-tori
戌丙	23 Hinoye-inu
亥丁	24 Hinoto-i

子 戊 25 Tsuchinoye-ne

丑 己 26 Tsuchinoto-ushi

寅 庚 27 Kanoye-tora

卯 辛 28 Kanoto-u

辰 壬 29 Mizunoye-tatsu

巳 癸 30 Mizunoto-mi

午 甲 31 Kinoye-muma

未 乙 23 Kinoto-hitsuji

申 丙 33 Hinoye-saru

酉 丁 34 Hinoto-tori

戌 戊 35 Tsuchinoye-inu

亥 己 36 Tsuchinoto-i

子 庚 37 Kanoye-ne

丑 辛 38 Kanoto-ushi

寅 壬 39 Mizunoye-tora

卯 癸 40 Mizunoto-u

辰 甲 41 Kinoye-tatsu

巳 乙 42 Kinoto-mi

午 丙 43 Hinoye-muma

未 丁 44 Hinoto-hitsuji

申 戊 45 Tsuchinoye-saru

酉 己 46 Tsuchinoto-tori

戌 庚 47 Kanoye-inu

亥 辛 48 Kanoto-i

壬子	49 Mizunoye-ne	戊午	55 Tsuchinoye-muma
癸丑	50 Mizunoto-ushi	己未	56 Tsuchinoto-hitsuji
甲寅	51 Kinoye-tora	庚申	57 Kanoye-saru
乙卯	52 Kinoto-u	辛酉	58 Kanoto-tori
丙辰	53 Hinoye-tatsu	壬戌	59 Mizunoye-inu
丁巳	54 Hinoto-mi	癸亥	60 Mizunoto-i

Folgende Jahre der christlichen Zeitrechnung sind erste Jahre von Jahreszyklen:

724	964	1204	1444	1684
784	1024	1264	1504	1744
844	1084	1324	1564	1804
904	1144	1384	1624	1864

1924

LITERATUR.

Bowes, James L., Japanese pottery. Liverpool 1890.

Burton, W., & Hobson, R. L., Handbook of marks on pottery and porcelain. London 1909.

Glaser, Kurt, Die Kunst Ostasiens. 2. Aufl. Leipzig 1920.

Kakuzo Okakura, Das Buch vom Tee. Leipzig.

Kümmel, Otto, Das Kunstgewerbe in Japan. Berlin 1921.

Morse, E. S., Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery. Cambridge 1911.

Rein, J. J., Japan. 2. Aufl. Leipzig 1905.

Tokunosuke Ouéda, La céramique japonaise. Paris 1895.

Zimmermann, Ernst, Die alten Bestände von japanischem Porzellan in der Dresdner Porzellansammlung. Dresden 1916. (In: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, Bd. VII, S. 81ff.)

Für die Auswahl der Abbildungen ist der Verfasser nur für Tafel 1 u. 16 verantwortlich.

Die übrigen sind nach Originalen des Britischen Museums angefertigt.

